ENGLISCHE STUDIEN.

51. BAND.

ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische philologie

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

professor der englischen philologie an der universität Heidelberg

51. band.

Leipzig.
O. R. REISLAND.
Karlstrasse 20.
1917—18.

Reprinted with the permission of Akademie - Verlag

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LIMITED
Berkeley Square House, London, W. 1

1. heft: s. 1—160, ausgegeben ende Juni 1917.
2. heft: s. 161—304, ausgegeben ende Oktober 1917.
3. heft: s. 305—480, ausgegeben mitte Januar 1918.

First reprinting, 1965, Johnson Reprint Corporation

Printed in West Germany

Druck: Anton Hain KG, Meisenheim (Glan)

INHALT DES 51. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

	Seite
Altenglische varia. Von J. H. Kern	1
Textkritisches zu mittelenglischen romanzen. Von F. Holthausen	16
Interchange and Substitution of Second Elements in Place Names. By Bernard Walker	25
"The Poisonous Book" in Oskar Wildes *Dorian Gray*. Von Walther Fischer	37
A propos de la *Salomé* d'Oscar Wilde. Par Ernst Bendz	48
Ältere englische personennamen mit *-god-*, *-got* im zweiten gliede. Von Erik Björkman	161
Zu altenglischen denkmälern. Von F. Holthausen	180
Rossettis persönlichkeit. Von Levin L. Schücking	189
The Woodlanders by Thomas Hardy. By C. R. Meibergen	226
Zum hundertsten jahrestage der veröffentlichung des *Manfred* (16. Juni 1817). Von Helene Richter	305
Das »argument« im Egerton Ms. von Byrons *British Bards*. Ein beitrag zur chronologie der satire. Von Gustav Budjuhn	378
Ein unbekannter brief Byrons an Dr. Kennedy. Von Walther Fischer	385
Ein unbekannter brief Shelleys an Ollier. Von Walther Fischer	388
Joseph Conrad, Sexagenarian. By Ernst Bendz	391

BESPRECHUNGEN.

I. Sprachgeschichte.

Allgemeines s. Jespersen.

Altenglisch s. Cook, *Epinal-glossar*, Rübens, Wende.

Artikel s. Palm.

Bewcastle-Kreuz s. Cook.

Chaucer s. Eitle, Joerden, Wild.

Cook (Albert S.), *The Date of the Ruthwell and Bewcastle Crosses.*

—, *Some Accounts of the Bewcastle Cross between the years 1607 and 1861.* Reprinted and annotated. Ref. Erik Björkman . . . 74

Deutschbein, *System der neuenglischen syntax.* Ref. W. Franz . . 94

Einenkel, *Historische syntax.* Dritte, verbesserte und erweiterte auflage. (Grundriß der germanischen philologie, herausgegeben von H. Paul. Dritte auflage. 6.) Ref. J. Koch . . . 407

Eitle, *Die satzverknüpfung bei Chaucer.* Ref. Erik Björkman . . 84

Seite

Epinaler und Erfurter glossar, neu herausgegeben nach den handschriften und erklärt von Otto B. Schlutter. I. teil: *Faksimile und transliteration des Epinaler glossars.* Ref. Johannes Hoops . . 248
Gabrielson, *The Earliest Swedish Works on English Pronunciation (before 1750).* Ref. W. Viëtor 251
Jespersen, *Sprogets Logik.* Ref. Max Deutschbein 71
Joerden, *Das verhältnis von wort-, satz- und versakzent in Chaucers 'Canterbury Tales'.* Ref. Erik Björkman. 84
Mittelenglisch s. Chaucer; Strauss.
Neuenglisch s. Deutschbein, Gabrielson.
Palm, *Obestämda artikeln vid ämnesnamn ock abstrakta i engelskan.* Historisk-syntaktisk undersökning. Ref. W. Franz 97
Präpositionen s. Wende.
Rübens, *Parataxe und hypotaxe in dem ältesten teil der Sachsenchronik (Parkerhs. bis zum jahre 891).* Ref. W. Franz 82
Ruthwell-Kreuz s. Cook.
Sachsenchronik s. Rübens.
Strauss (Otto), *Die sprache der mittelenglischen predigtsammlung in der Hs. B. 1452 des Trinity College, Cambridge.* Ref. Erik Björkman 250
Sundén, Essay I: *The Predicational Categories in English.* — Essay II: *A Category of Predicational Change in English.* Uppsala 1916, Universitets Årsskrift. Ref. W. Franz 414
Syntax s. Einenkel, Deutschbein; Sundén, Eitle.
Wende, *Über die nachgestellten präpositionen im Angelsächsischen.* Ref. W. Franz 81
Wild, *Die sprachlichen eigentümlichkeiten der wichtigeren Chaucerhandschriften und die sprache Chaucers.* Ref. Erik Björkman . . . 84

II. Metrik.

Kerrl, *Die metrischen unterschiede von Shakespeares 'King John' und 'Julius Caesar'.* Eine chronologische untersuchung. Ref. G. Saintsbury 253
Paulussen, *Rhythmik und technik des sechsfüßigen iambus im Deutschen und Englischen.* Ref. G. Saintsbury 253

III. Literaturgeschichte.

Allgemeines s. de Meester; Orpheus.
Altenglische literatur s. Sieper; Ruthwell-Kreuz und Sachsenchronik s. unter nr. I.
Ancren Riwle s. *Recluse.*
Byron s. Schirmer.
Comedies, Representative English. Under the general editorship of Charles Miles Gayley. Vol. II: *The later Contemporaries of Shakespeare: Ben Jonson and others.* Ref. Levin L. Schücking 425
Davies, Sir John, s. Seemann.
Drama s. *Comedies;* Jonson, Shakespeare, Shaw.

Seite

Gawain and the Green Knight s. Kittredge.
Gayley s. *Comedies.*
Hardy (Thomas). Wessex Edition of the Works of Th. H. in Prose and Verse. With Prefaces and Notes. In 20 vols. London 1912, Macmillan and Co. Ref. C. R. Meibergen 284
Hübener, *Die stilistische spannung in Miltons "Paradise Lost"*. Ref. W. Franz 132
Hunt s. Schirmer.
Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, im auftrage des vorstandes hrsg. von A. Brandl und M. Förster. 52. jahrgang, 1916. Ref. A. Eichler 257
Jonson (Ben), *The Magnetic Lady*, or *Humors Reconciled.* Edited with Introduction, Notes and Glossary by Harvey Whitefield Peck. Ref. Phil. Aronstein 131
Kittredge, *A Study of 'Gawain and the Green Knight'*. Ref. Eilert Ekwall 121
Lydgate, *Einige religiöse gedichte,* bearbeitet von Otto Mahir. Ref. J. Koch 127
Macpherson's *Fragments of Ancient Poetry* (1760). In diplomatischem neudruck mit den lesarten der umarbeitungen herausgegeben von Otto L. Jiriczek. Ref. A. Schröer 282
Mai-Rodegg, *Hamlet-entdeckungen eines schauspielers.* 2., durchgesehene auflage. Ref. Max J. Wolff 428
De Meester (Marie), *Oriental Influences in the English Literature of the Nineteenth Century.* Ref. Heinrich Mutschmann 133
Milton s. Hübener, Münch.
Mittelenglische literatur s. *Ancren Riwle*, *Gawain and the Green Knight,* Lydgate, *Morte Arthure*, Orpheus, *Perle, Recluse.*
Morte Arthure. Mit einleitung, anmerkungen und glossar herausgeg. von Erik Björkman. Ref. J. Koch 115
Münch, *Ein italienischer vorgänger Miltons.* Ref. S. B. Liljegren . 429
Naujocks, *Gestaltung und auffassung des todes bei Shakespeare und seinen englischen vorgängern im 16. jahrhundert.* Ref. Max J. Wolff 130
Neuenglische literatur s. de Meester, Drama, Roman, *Tauchnitz Edition;* Byron, Hardy, Hunt, Jonson, Macpherson, Milton, Scott, Shakespeare, Shaw.
Orpheus s. Wirl.
Perle, Die. Das mittelenglische gedicht in freier metrischer übertragung von Otto Decker. Ref. F. Lindner 124
Roman s. Hardy, Scott.
Ruthwell-Kreuz s. nr. I.
Sachsenchronik s. nr. I.
Schirmer, *Die beziehungen zwischen Byron und Leigh Hunt.* Ref. Helene Richter 139
Seemann (Margarete), *Sir John Davies. Sein leben und seine werke.* Ref. G. Saintsbury 282

Seite

Shakespeare s. *Jahrbuch, Shakespeare Studies*; Mai-Rodegg, Naujocks, *Studies in Philology*, Wietfeld.

Shakespeare Studies by Members of the Department of English of the University of Wisconsin. To commemorate the threehundredth anniversary of the death of William Shakespeare, April 23, 1616. Ref. Albert Eichler 268

Shaws (Bernard) dramatische werke. Autorisierte übersetzung von Siegfried Trebitsch. Ref. J. Caro 145

Sieper, *Die altenglische elegie*. Ref. Levin L. Schücking . . . 97

Steiger, *Die verwendung des schottischen dialekts in Walter Scotts romanen*. Ref. Heinrich Mutschmann 137

Studies in Philology. A Quarterly Journal published under the Direction of the Philological Club of the University of North Carolina. Vol. 13, Number 2; April 1916. Ref. Max J. Wolff 426

Tauchnitz Edition. Collection of British and American Authors, vols. 4507—19. Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1914—17.

Tauchnitz Pocket Library. Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1916 ff. Ref. Joh. Hoops 287

Wietfeld, *Die bildersprache in Shakespeares Sonetten*. Ref. Max J. Wolff 280

Wirl, *Orpheus in der englischen literatur*. Ref. G. Saintsbury . . 256

IV. Neueste literatur.

Benson (E. F.), *Thorley Weir*. Ref. Fritz Jung 151

Gerard (Dorothea), *The Unworthy Pact*. Ref. Fritz Jung . . . 151

Hardy (Thomas), *A changed Man, The waiting Supper, and other Tales, concluding with The romantic Adventures of a Milkmaid*. Ref. Arno Schneider 155

— S. auch nr. III.

Hewlett, *Bendish*. A Study in Prodigality. Ref. Maurice Todhunter 290

Hopkins (Tighe), *The Romance of Fraud*. Ref. O. Glöde . . . 292

von Hutten (Baroness), *Maria*. Ref. O. Glöde 294

London (Jack), *The Valley of the Moon*. Ref. Arno Schneider . 430

Shaw s. nr. III.

Stephens (James), *Here are Ladies*. Ref. Maurice Todhunter . 295

Wells, *The Passionate Friends*. Ref. Arno Schneider 296

V. Schulgrammatiken und übungsbücher.

Goerlich, *Vokabular zu den Hoelzelschen Jahreszeitenbildern*. 1. teil: *Englisch*. Zweite auflage. Ref. O. Schulze 433

Günther, *A Manual of English Pronunciation and Grammar for the Use of Dutch Students*. Third Edition. Ref. C. Th. Lion . . 433

Günther, *English Synonyms explained and illustrated*. Second Edition. Ref. C. Th. Lion . . . . , ... 435

Rausch, *Lauttafeln für den deutschen und fremdsprachlichen unterricht nach den grundsätzen der lautlehre*. Zugleich ein lehrmittel für den

Seite

schreiblese-, gesang-, redekunst-, taubstummen- und heilpädagogischen unterricht. Handausgabe. 26 abbildungen mit vielen übungsbeispielen. 3., verbesserte auflage. Ref. O. Schulze 437

Schmidt und Smith, *Englische unterrichtssprache.* Ein hilfsbuch für höhere lehranstalten. Zweite auflage, durchgesehen und vermehrt von H. Schmidt. Ref. O. Schulze 440

Swobodas *Lehrbuch der englischen sprache für mädchenlyceen und andere höhere mädchenschulen.* Dritte, umgearbeitete auflage, besorgt von Artur Brandeis und Theodor Reitterer. I. teil: *An English Primer.* 3. auflage. — II. teil: *A First English Reader.* 2., vollständig umgearbeitete auflage. — III. teil (für die 6. klasse): *A Literary Reader.* — IV. teil: *An English Grammar with Exercises.* Ref. O. Schulze 441

Trenité, *Drop Your Foreign Accent. Engelsche Uitspraakoefeningen.* Derde, vermeerderde druk. Ref. W. Viëtor 444

Wagner (Ph.), *Lehr- und lesebuch der englischen sprache für den schul- und privatunterricht. Kompositionsübungen.* Eine ergänzung zur fünften auflage des buchs. Dritte, verbesserte und vermehrte auflage. Ref. W. Franz 445

VI. Schulausgaben.

1. Boerner-texte. *Neusprachliche lesestoffe für höhere schulen.* Folge B: *English.* Leiter: Rudolf Dinkler. Otto Nemnich, Leipzig 1915 ff.

1. Conan Doyle, *Danger!* Being the Log of Captain John Sirius: A Story of England's Peril. Hrsg. v. R. Dinkler.
2. Houston Stewart Chamberlain, *Two Essays about England and Germany.*
3. Derselbe, Selections from the *War-Essays:* 1. German Love of Peace; 2. The German Language; 3. The War-temper in France and England; 4. Who is to blame for the War? 5. Confident Hope.
8. *Facts about the Great European Conflagration drawn from Foreign Sources.* Zusammengestellt und bearbeitet von dr. Espe. Ref. C. Th. Lion 445

2. Dickmanns *Französische und englische schulbibliothek.* Herausgegeben von E. Pariselle und H. Gade. Leipzig, Renger.

188 A. Josiah Turner, *The Romance of British History.* Für den schulgebrauch eingerichtet von Perschmann.

189 A. Talbot Baines Reed, *Boys of English History.* Für den schulgebrauch erklärt von R. Stutzer. Ref. O. Glöde 454

3. Dycks *Neusprachliche schulausgaben;* Leipzig.

21. *A Concise Account of the Waterloo Campaign* from various Authors. Für den schulgebrauch ausgewählt und bearbeitet von E. Kreuser. [Auch als 49. band der *Neusprachlichen reformbibliothek,* hrsg. von Hubert u. Kron, erschienen.] Ref. O. Glöde 455

Seite

4. Freytags *Sammlung französischer und englischer schriftsteller.* Leipzig, G. Freytag; Wien, F. Tempsky.

Stories from English History by various Authors. Für den schulgebrauch hrsg. von Johanna Bube. 2., vermehrte u. verbesserte auflage. Ref. C. Th. Lion 457
Mrs. Craik, *Cola Monti*, or *The Story of a Genius.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch hrsg. von G. Opitz. 2. auflage. Ref. O. Glöde 458
Fletcher, *In the Days of Drake.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch hrsg. von Konrad Meier. 2. aufl., bearbeitet von Arno Kretschmar. Ref. C. Th. Lion 459
Dorothea Gerard (Madame Longard de Longgarde), *The Austrian Officer at Work and at Play.* In auswahl und gekürzter fassung herausgegeben von Leopold Wurth. Ref. C. Th. Lion . . . 459
English History from 1199 to 1342. Nach John Richard Green's *Short History of the English People.* Für den schulgebrauch herausgegeben von A. Madert. Ref. C. Th. Lion 461
Christopher Columbus, The Discovery of America. From the *Life and Voyages of Christopher Columbus* by *Washington Irving.* Ed. by Hermann Pesta. Ref. C. Th. Lion 462
English Fairy Tales. Für den schulgebrauch hrsg. von L. Kellner. 2. auflage, bearbeitet von Adolf Müller. Ref. C. Th. Lion . 463
Picturesque and Industrial England. Für den schulgebrauch ausgewählt und herausgegeben von J. Klapperich. 2., vermehrte und verbesserte auflage. Ref. C. Th. Lion 464

5. Einzelausgaben.

Canada. By Louis Hamilton. Ref. Emil Hausknecht 465

MISZELLEN.

On a Passage in Byron's Letter to Dallas, Sept. 21, 1811. By G. C. Macaulay 159
Three Mercian Words. By A. E. H. Swaen 299
Karl D. Bülbring †. Von R. Imelmann 301
Emil Koeppel †. Von Friedrich Brie 467
Hermann Conrad †. Von J. Koch 472
Felix Lindner †. Von O. Glöde 476
Berichtigungen 480
Ankündigung von arbeiten 480
Kleine mitteilungen 160. 304. 480

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

Aronstein 131.
Bendz 48. 391.
Björkman 74. 84. 161. 250.
Brie 467.
Budjuhn 378.
Caro 145.
Deutschbein 71.
Eichler 257. 268.
Ekwall 121.

Fischer (Walther) 37. 385. 388.
Franz 81. 82. 94. 97. 132. 414. 445.

Glöde 292. 294. 454. 455. 458. 476.

Hausknecht 465.
Holthausen 16. 180.
Hoops 248. 287.

Imelmann 301.

Jordan 255.
Jung 151.

Kern 1.
Koch (J.) 115. 127. 407. 472.

Liljegren 429.
Lindner 124.
Lion 433. 435. 445. 457. 459. 461. 462. 463. 464.

Macaulay (G. C.) 159.
Meibergen 226. 284.
Mutschmann 133. 137.

Richter (Helene) 139. 305.

Saintsbury 253. 256. 282.
Schneider (Arno) 155. 296. 430.
Schröer 282.
Schücking 97. 189. 425.
Schulze (O.) 433. 437. 440. 441.
Swaen 299.

Todhunter 290. 295.

Viëtor 251. 444.

Walker 25.
Wolff (Max J.) 130. 280. 426. 428.



ALTENGLISCHE VARIA.

1. Zum prosa-Guthlac.

Obgleich Goodwin und Gonser in ihren ausgaben des prosalebens des h. Guthlac (von denen mir leider nur letztere zugänglich ist) sehr viel für die heilung und erklärung dieses mangelhaft überlieferten und manchmal schwierigen textes getan haben, so bleibt noch eine ziemlich beträchtliche anzahl stellen der besserung oder erläuterung bedürftig. Einige seien hier herausgegriffen (ich zitiere nach Gonser und bezeichne die Londoner hs. mit L, das Vercelli-fragment mit V).

Prolog 5 ff. *þinum wordum and bebodum ic hyrsumode: ða boc ic ȝesette þe þu ahtest be life* etc. Statt *ahtest* liest Gdw. *tæhtest*, Gons. (nach Brandls vorgang) *ahstest*. Letzteres soll zu *āhsian* gehören, aber der hinweis (s. 177) auf angl. *swīȝde, -drūȝde* uä. bei Sievers[3] § 416, anm. 17 genügt nicht zur erhärtung des unmöglichen präteritums **āhste*. Gdw. hat sicher recht, nur daß wohl eher angl. *tāhtest* einzusetzen ist. Der lateinische text hat 'praecepisti', so daß auch begrifflich *tǣcan* besser paßt als *āxian*.

Ebda. 11. *hleahterlic word*, lat. 'uitiosus sermo'. Statt 'lächerlich' erwartet man vielmehr 'tadelhaft', das wäre **leahterlic*, vgl. *leahtorlīce, leahtorlēas, leahtorfull;* ähnlich liegen zz. 13 und 23 *leahterfulra* und *leahtriȝe* gewiß näher als die mit *hl* anlautenden wörter. Was z. 13 anbetrifft, die lateinischen worte 'Reminiscatur quoque efflagito' wurden vom übersetzer anscheinend falsch verstanden, indem er das letzte wort mit 'flagitium' (= ae. *leahtor*) zusammenbrachte und 'quoque' für einen casus von 'quisque' hielt, daher sein *ac ȝemune and ȝeþence ælc þara tælendra and leahterfulra* (hs. *hleahter-*). In z. 23 scheint seine übertragung dadurch veranlaßt worden zu sein, daß die bedeutung des wortes 'succensueris' ihm nicht klar war. *leahtor*

und seine ableitungen mögen dem abschreiber wenig geläufig gewesen sein; das wort erlosch bald nach dem anfang der mittelenglischen periode gänzlich. Der fehler begegnet auch in einem glossar aus dem 10. jh. Wr.-W. 251, 14: *and hleahtra* 'et uitiorum'. Das bestehen eines verbums *hleahtrian* ist übrigens trotz *hlehtredon* l. *tældun* l. *hloȝon on bysmor* 'deriserunt' Lamb. Ps. 21, 8 keineswegs sicher, vgl. die anderen psalter.

Ebda. 23 f. *warna þe sylfne, þær þu þe hleahtres wene, þæt þu þær semninȝa ne wurðe mid dymnysse þystro ablend.* Hier ist *hleahtres* augenscheinlich ein durch gleich vorhergehendes *hleahtriȝe* veranlaßter irrtum statt *leohtes*, vgl. lat. 'caue ut ubi lucem putaueris ne a tenebris obcaeceris'.

Ebda. 44 *on* und *write* sind zu trennen: *þas þingc þe ic her on write*, lat. 'quantacunque scripsi'. Das compositum könnte nur lat. 'inscribere' übersetzen, vgl. *onwritinȝ* 'inscribtione' Lind. Luk. I. 10, 8.

Vgl. Swaen, E. stud. 43, 165 zu *on ȝenæmde* 2, 43 f. und unten die notizen zu 4, 31 f.; 5, 86 ff.; 5, 261 f.; 18, 1 ff.

1, 33 f. *Sume hiȝ.* Zwei andere belege dieses inner- und außerhalb des Germanischen ganz gewöhnlichen, von Gonser s. 179 mit unrecht eigentümlich genannten sprachgebrauchs sind in unserem texte: *þam ... næniȝum* 2, 22 f., *ealle ... þriddan dǽl* 2, 42 f.

2, 20 f. *Mid þam þe seo yld com þæt hit sprecan mihte æfter cnihtwisan, þonne* etc. *hit* ist wohl nicht für *he* verschrieben (Gns. s. 179), sondern bezog sich im originaltext auf ein vorhergehendes *cild* (lat. 'infans'), welches in unserer hs. verschwunden ist.

2, 25 f. *ne he mistlice fuȝelas* (l. mit den herausgebern *fuȝela*) *sanȝas ne wurþode, swá oft swa cnihtlicu yldo beȝæð*, etc., lat. 'non uariarum uolucrum diuersos crocitus, ut adsolet illa aetas, imitabatur'. B.-T. *weorþian* IV c übersetzt 'he did not care about the various songs of birds', etc., aber *wurþian* hat hier eher die ebda. unter IV b belegte bedeutung 'to bestow labour upon, take pains with', etwa 'sich befleißen', 'sich anzueignen versuchen', ähnlich wie z. 100: *þa onȝan he wurðiȝan þa ȝódan þeawas þara ȝodra on þam life,* lat. 'proprias singulorum secum cohabitantium uirtutes imitari studebat'. Im selben sinne steht z. 103 *beȝanȝan: and ealra þara ȝodra mæȝen he wæs beȝanȝende*, lat. 'omnium in omnibus

imitabatur uirtutes', vgl. oben den schluß der besprochenen stelle.

2, 45 ff. *þæs þe . . . he hine sylfne betweox þises andweardan middaneardes weolc & welode*, lat. 'cum . . . fluctuantis inter saeculi gurgites iactaretur'. Goodwins vermutung *wealcan dwelode* wird von Gonser zögernd übernommen, obgleich *dwelode* ein gar milder ausdruck für *iactaretur* sei. Aber weder an *welode* (vorlage jedenfalls angl. *welede* = wsä. **wielede, wylede*, später *wylode*) 'wälzte', noch an die alliterierende formel *weolc and welode* überhaupt ist zu rütteln. Das richtige findet sich bei B. T. unter *wealcan* I a und *wilwan* I a: es ist vor *weolc* ein wohl mit *w* anlautendes wort ausgefallen, und zwar wahrscheinlich *wælum* oder sonst *wæʒum*, indem sowohl *wǣl* wie *wǣʒ* zur übersetzung des lat. *gurges* verwendet werden (5, 196 wird *ȳđ* gebraucht). Gonser, der selber B.-T. zitiert, scheint dessen absicht nicht richtig verstanden zu haben.

2, 69 Gonsers *ne* ist überflüssig, indem *nǣfre* auch sonst ohne *ne* erscheint, s. B.-T. *s. v.*

2, 75 f. *feower and twentiʒ wintra eald.* Es ist kaum nötig zu bemerken, daß trotz Gonsers noten ss. 180 und 181 *wintra* hier und 3, 54 sowie *nihta* 3, 46; 7, 14 nicht akkusative, sondern genitive plur. sind.

2, 87 f. *Wæs he on ansine mycel and on lichaman clǣne, wynsum on his mode and wlitiʒ on ansyne*, lat. 'Erat enim forma praecipuus, corpore castus, facie decorus'. Nicht nur der doppelte gebrauch der worte *on ansine* (*ansyne*), sondern auch die verbindung *on ansine mycel* ist höchst verdächtig. Das wort *ansīen* geht sonst nur auf das antlitz oder auf die erscheinung im allgemeinen, nicht auf den wuchs. Es ist sicher *on wæstme mycel* zu lesen, vgl. *lýtel on wæstme* Greg. D. 45, 30 (H), *litel on wæstme* Luk. 19, 3 (Hatton Ms.), *sceort on wæstme* Brotanek, Texte u. unters. 4, 19, *stranʒlic on wæstme* Ælfr. N. Test. 16, 41. Neben *on wæstme* begegnen *on his wæstmum* Greg. D. a. a. o. (C) und *on wæstmum* Luk. a. a. o. (Corp. Ms.), aber diese liegen ferner ab.

2, 93 ff. ist wie folgt zu interpungieren: *þa wǣron þa wæstmberendan breost þæs eadiʒan weres mid ʒodes ʒife ʒefyllede, and mid þam lareowdóme þæs hean maʒistres ʒodes þæt he wæs on ʒodcundlican þeodscipe ʒetyd and ʒelǣred.* Gonser zieht *and mid — ʒodes* zum vorhergehenden, aber es gehört

zum folgenden, wie sich aus dem lateinischen vorbilde ergibt: ‘tunc frugifera supra memorati uiri praecordia . . . diuina gratia ubertim rigabat. Summis autem prouidentibus magistris et auxiliante gratia supernae pietatis sacris litteris et monasticis disciplinis erudiebatur.’ Im altenglischen text erscheint statt der ‘summi magistri’ Gott selbst als Guthlacs lehrer. Die konstruktion des zweiten satzes (nach *ȝefyllede*) ist die in diesem denkmal häufig belegte, von Gonser in seiner note zu 2, 27 erwähnte, welche außer an den dort aufgezählten stellen und hier noch 2, 104 ff. und 12, 10 vorliegt.

2, 101 *eadnysse and hyrsumnesse, ȝeþyld and þolemodnysse and forhæfednysse his lichaman*, lat. ‘Illius . . obedientiam, istius humilitatem; illius patientiam, alterius longanimitatem; illorum abstinentiam’. Mit unrecht bezweifelt Gonser die richtigkeit von Goodwins konjektur *eadmodnysse*, indem das wort nur als wiedergabe von ‘humilitatem’ gemeint sein kann und das einmal im Runenliede belegte *ēadniss* (zu *ēadiȝ*) den gänzlich unstatthaften sinn ‘glück’ hat. Zwar identifiziert Toller im Supplement es mit *ēađness* und übersetzt es mit ‘gentleness’, aber abgesehen davon, daß auch dieses nicht paßt, so wäre die form unerklärlich, indem spätwestsächsisch zwar *-đm-* in *-dm-*, aber nicht *-đn-* in *-dn-* übergeht (letzterer übergang ist auf einen teil des Nordhumbrischen beschränkt, s. Sievers § 201, anm. 3), vgl. übrigens *unyđnyssum* 21, 11. Graphisch ist der fehler *eadnysse* statt *eadmodnysse* leicht verständlich. Der urtext hatte wohl *eađmodnisse*.

2, 104 ff. s. Gonsers note zu 2, 27.

3, 1 ff. *Ys on Bretonelande sum fenn . ., þæt onȝinneđ fram Ȝrante eá, naht feor fram þære cestre, đy ylcan nama ys nemned Ȝranteceaster*. Lat. ‘Est in . . Britanniae partibus . . . palus quae a Grontae fluminis ripis incipiens haud procul a castello quod dicunt nomine Gronte . . . protenditur.’ Gonser ändert *đy* in *đære*, indem er meint, *ylca* sei in abgeschwächter bedeutung, als füllwort, gebraucht. An sich hätte dieser gebrauch nichts auffälliges, aber unerhört erscheint *đǣre ylcan* als relativum. An den von G. herbeigezogenen stellen liegt der fall anders: 16, 24 ist *se ylca* demonstrativ, und auch 4, 7 f. kann *þone ylcan* in V nur demonstrativ sein, während in L dieselbe auffassung möglich ist. Sodann würde Gonsers text nur heißen können: ‘deren name Granteceaster genannt wird’,

nicht 'deren name Gr. ist'. Aber der übersetzer will, in abweichung vom original, sagen, daß die stadt denselben namen als der fluß trage, dh. *nama* steht statt *naman* (vgl. *Cissa* 4, 3, *unmǽttra* 4, 64 L statt *Cissan, unmǽttran*), und vor *ðy* ist *ðe* zu ergänzen, also: *ðe ðy ylcan naman ys nemned ȝranteceaster* (an parataxe ist hier nicht zu denken, vgl. die ausführungen Großmanns, Das ags. relativ, Berlin, diss. 1906, s. 1 ff.).

3, 6 f. *and hit* (der sumpf) *mid meniȝfealdan biȝnyssum widȝille and lang þeneð wunað on norðsǽ*, lat. 'flexuosis riuigarum anfractibus ab austro in aquilonem maritenus longissimo tractu protenditur'. Goodwins vorschlag *þurhwunað* gibt einen nicht übeln sinn; könnte aber *þeneð* nicht medial gemeint sein ('sich ausdehnt') und *wunað* irrtümlich statt *suðan* = 'ab austro' stehen? Noch wörtlicher wäre *suðan norð oð sǽ*, aber diese änderung ist wohl unnötig.

3, 62 *sceotode*. Gonsers note s. 181 'sonst nur das ablautende *sceotan* belegt' ist mir unverständlich. Nicht bloß, daß *scotian* altenglisch überhaupt neben *scēotan* gang und gäbe war, auch in unserm texte steht 4, 120 *sceotode*; dazu *scotunȝum* 3, 56.

4, 31 f. (L) *þæs andlyfene, þe he biȝleofode*. Das wort *andlifen* ist neutr. und fem., so daß sich nicht entscheiden läßt, ob mit Gdw. *þa andlyfene* (vgl. *þære . . andleofone* 5, 85 V) oder *þæt andlyfen* (vgl. *his ondleofenes* 4, 25 V und für ungrammatisches *-e* in L *þæt ancersetle* 4, 17, *westene* 5, 23) zu lesen ist, aber sicher ist *biȝ leofode* abzutrennen: 'die nahrung, von der er lebte'. **bilēofian* (wohl druckfehler statt **bīleofian*) bei Clark Hall[2] ist wie Bosworths **bīlibban* ein 'ghostword' (verbessert in Tollers Supplement); die bedeutung 'essen', welche dem angeblichen compositum beigelegt wird, wäre trotz Schlutter, Anglia 30, 243 f., Engl. stud. 41, 324 in den meisten belegen gänzlich unmöglich. Die falsche schreibung in einem worte findet sich auch Ep. Alex. 29, 723 *þonne drincað þa men þæt* (das wasser!) *and bylifiȝeað* und Leechd. 3, 104, 4 *æl þæt man byȝleofað*. Falsch m. e. Lenze, Praefix *bi-* 42.

4, 106 (V) *him ne tweode*. Trotz L und Gns. ist *him* nicht in *he* zu ändern, höchstens in *hine*, da unpersönliches *twēoȝan* sonst den akkusativ hat.

5, 11 ff. (V) *and þin ȝeþyld eac we cunnon nu oferswiðde*. Gns. beinahe richtig *cunnon unoferswiðde*. Wenn man aber

das neutrale *þin ʒeþyld* beibehält, so ist *unoferswiðed* zu lesen.

5, 44 f. (L) *swá myccle swá þu on þisum andweardan life má earfoða driʒast.* Mit unrecht wird auf grund dieser stelle in B.-T. ein verbum **drīʒian* angesetzt, welches Toller im Suppl. vergeblich mit aisl. *drýgja* zu stützen versucht. Es ist zweifelsohne *drīʒst,* die der angl. form *drēogest* (V) entsprechende westsä. form, gemeint.

5, 86 ff. (L) *and þone* (nl. den gerstenlaib) *þiʒede and his lif bileofode* ist wieder *bi leofode* zu lesen: 'und er nahm ihn und lebte (sein leben) davon', vgl. zu 4, 31 f. V hat *and his feorh biʒferede,* l. *biʒ ferede.* Schlutter, Engl. stud. 41, 324 setzt *bīfēran* an, was auch aus sonstigen grammatischen gründen nicht angeht; wenn die überlieferung richtig ist, kann die form nur zu *ferian* gehören, was auch dem sinne nach den vorzug verdient, indem bekanntlich *fēran* altenglisch nur neutral gebraucht wird. Mit recht vergleicht aber Schlutter deutsch 'ein leben führen' = eng. *to lead a life,* ndl. *een leven leiden*; eine genaue übersetzung wäre: 'und fristete damit sein leben'.

5, 196 (V) *hyðe,* l. *yðe* = lat. 'gurgites'.

5, 201 f. (L) *betwux þa ʒrimlican leʒe.* l. entweder (nach *liʒeas* V) *leʒas* oder *leʒ,* nicht *leʒa* (Gdw., Gns.), denn das wort ist männlich und sächlich, und eine form auf *-a* bei einem männlichen *i*-stamm findet sich nur in der poesie (*lēoda*). An eine alte form **lēʒe* ließe sich allenfalls denken.

5, 261 ff. *þæt hi hine eft ʒebrohton . . on þære ylcan stowe þe hi hine ær ætʒenamon.* Trenne *æt ʒenamon*, s. zu Prol. 44 und vgl. z. 271 *þa asetton hi hine eft þær hi hine ær ʒenaman,* wo *þær* = *þe . . . æt* an unserer stelle. Mit dativ: *eowerne ʒefean eow nan mon æt ne ʒenimð* C. Past. 187, 22 f. Die glosse *þa ætʒenumenan* 'erepta' in einem späten glossar genügt nicht, um ein verbum *ætʒeniman* 'abnehmen', welches übrigens an unserer stelle unstatthaft wäre, zu beweisen. Synonym ist *on ʒeniman,* welches von Wülfing §§ 78 und 109 mit unrecht als compositum gefaßt wird, vgl. zb. *eal þa sceard þe hio him on ʒenumen hæfð* Boëth. (hrg. Sedgefield) 42, 6 mit *hy hine habbað on me ʒenumen* ebda. 18, 2.

5, 265 *ne on scipe,* lat. 'nec in curru, nec in naui'. Gonser hat gewiß recht mit seiner vermutung, daß die altenglische übersetzung der drei ersten worte ausgefallen sei; dieser ausfall

wird verständlicher, wenn man nicht [*ne on wæȝne*], sondern [*ne on scride*] annimmt.

9, 16 *neah þæt eȝland*. Gonser (s. seine note) ändert hier in *þam eȝlande*, läßt aber 10, 15 f. *þæt hine . . . þe near wǽron* und ähnlich 10, 17 die akkusativform *hine* stehen. Entweder ist in allen drei fällen zu ändern oder gar nicht.

9, 23 *Wǽron on þam ylcan yȝlande tweȝen hrefnas ȝewunode*, lat. 'Erant igitur in supradicta insula duo alites corui'. Der text ist mir unverständlich, wenn nicht *ȝewunod* hier die bedeutung 'wohnhaft, ansässig' hat, welche mir sonst nur aus dem Mittelniederländischen bekannt ist, s. Mndl. Wdb. 2, 1929 unter *gewoont*.

11, 20 f. *of þam huses hrofe*. Gonsers änderung in *þæs* war wohl unnötig, vgl. *to þam biscopes þeȝnum* 17, 50.

12, 46. Der nom. sing. *adle* begegnet außer hier und 20, 23 (Gns.) noch 13, 9 und 20, 17.

13, 10 f. *weox and fremede*, lat. 'Coepit . . . pollere'. Zu dieser verbindung bemerkt Gonser, *fremman* werde sonst nur entweder in transitiver bedeutung 'fördern, ausführen', oder mit dativ-objekt in der bedeutung 'nützen, frommen' verwendet. Es scheint, daß in späterer zeit transitives *fremman*, pt. *fremede* und intransitives *fremian*, pt. *fremede* bzw. *fremode* als zwei getrennte verba empfunden wurden, und daß *fromian* bei dieser trennung eine rolle gespielt hatte (s. neulich auch Tollers bemerkung im Supplement unter *fremian*), aber wie dem auch sei, es findet sich genau dieselbe kombination wie hier in den Dial. Greg. 206, 27 (C) als übersetzung von 'enitescere': *þonne þe he sceawaþ þa ȝodan fremian* (O *fromian*) *&* *weaxan*, und ähnlich steht dort 19, 29 f. in CO *þyhđ* (O *þiehđ*) *&* *fremađ*, in H nur *fremađ*, für lat. 'ualet', so daß wenigstens für *fremian* (und *fromian*) die in den wbb. nicht erwähnte bedeutung 'gedeihen' gesichert ist, vgl. noch *hi forđfremedon* (O *forđfromedun*) *&* *þunȝon* 'profecerunt' Dial. Greg. 205, 5 und 'pubescens' *weaxende, forđframiende* Wr.-W. 465, 10.

15, 18 f. *of þære hehþeode Mercnarice*. Obgleich auch 1, 2 *on* (l. *of?*) *þære hehþeode Myrcnarice*, lat. 'de egregia Merciorum stirpe' steht, so ist an unserer stelle, mit rücksicht auf den lateinischen text 'de proximis Merciorum finibus', wahrscheinlich *nehþeode* zu lesen, vgl. *nehfreonda* 12, 12. *-rice* ist in beiden belegen auffällig.

17, 50 s. zu 11, 20 f.

18, 1 ff. *þæt . . . Ecȝburh . . . sende . . . ȝuðlace leadene þruh, and þær scytan to, and hine halsode . . . þæt æfter his forðfore man his lichaman moste inȝesettan.* Lies wohl *in ȝesettan* 'hineinlegen', vgl. zu Prolog 44. Das compositum hieße bloß 'einlegen'.

20, 9 *ȝebliþe.* Obgleich auch sonst im Altenglischen wie in anderen germanischen dialekten mit *ge-* zusammengesetzte adjektive neben den einfachen begegnen »ohne merklichen unterschied des sinnes«[1]) (zb. ae. *ȝedrōf, ȝedwǣs, ȝewynsumlic*), so ist es in diesem besonderen falle doch zweifelhaft, ob man den beleg für *ȝeblīðe* gelten lassen darf, indem die vorsetzung des präfixes vielleicht durch die ursprüngliche lesart *ȝefeonde* veranlaßt worden ist. Vgl. 4, 96 V *feonde* (l. *ȝefeonde*) — L *bliþe*; 5, 251/2 V *ȝefeonde* — L *bliþe*, ähnlich bei Beda in hs. B *bliþe* statt *ȝefeonde* uä. (s. Jordan, Angl. wortschatz 89 f.). Der bearbeiter hätte zuerst *ȝe* niedergeschrieben, dann *blīþe* hinzugefügt und schließlich vergessen, *ȝe* zu expungieren.

20, 84 ff. *se . . . þa heardnysse mines ȝewinnes . . . ealle ȝehihte*, lat. 'qui duritiam laboris mei . . subleuabat'. Lieber als Gdw. zu glauben, daß *ȝehihte* hier ausnahmsweise 'alleviated by inspiring hope' heiße, möchte ich annehmen, daß ein fehler in der überlieferung vorliege und *ȝelihte* zu lesen sei. In 21, 6 steht *forþon he ȝehyhte* als regelrechte wiedergabe von 'sperans'.

2. Altenglisch *ēorodciest* und Elene 35 f.

Altenglisch *ēoredcest* Elene 36, von Grimm als 'electa legio' gedeutet, wurde von Grein mit 'turma, legio' übersetzt, und er verglich dazu *þara deofla eoredweredu* 'legiones daemonum' Greg. Dial. 71, 6 H (CO haben bloß *weoredu*, *weorudu*). Bosworth, A. S. Dict. und Schlotterose, Bonn. beitr. 25, 104 halten sich an diese erklärung, ten Brink, Anz. f. d. alt. 5, 58 will 'eine heeresabteilung, die im *fyrdȝetrum* geordnet ist'. Auch Sweet, Stud. Dict., hat 'troop', aber da er *-cyst* voranstellt, so scheint er den vokal des zweiten gliedes als umlaut eines *u* zu fassen; in derselben richtung bewegen sich, in neuerlichem anschluß an Grimm, Körner mit der übersetzung 'ausgewählte

[1]) Paul, Deutsches wörterbuch unter *-ge.*

reiterschar' (nach Zupitza, Elene[2], s. 55), Plummer im glossar zu der Chronik mit 'a select company, troop', Holthausen im glossar zur Elene[2] mit 'ausgewählte reiterschar (?)', und Clark Hall, Conc. Dict.[2] hat zwar *ēoredcist* als lemma und 'troop, company' als übersetzung, aber anderseits gibt er nicht *herecist*, sondern *herecyst* 'warlike band' als normalform und stellt, ähnlich wie Toller im Supplement zu Bosworth's Dictionary, das simplex *cist* unter *cyst*, mit der übersetzung 'picked host'. Von verschiedenen forschern wird also noch immer *(-)cist* usw. mit *cyst* 'wahl' identifiziert.

Diese auffassung wird nun aber durch die überlieferten schreibungen verboten. Es begegnen: *(-)cist* 5 mal, nl. g. pl. *cista* Exod. 229, 230, d. pl. *eorod-cistum* Brunnanb. 21 (A), a. pl. (oder sg.?) *here-ciste* Exod. 177, 257; *-cyst* 3 mal, nl. d. pl. *eored-cystum* Panter 52, Brunnanb. 21 (BCD), n. pl. *here-cyste* Exod. 301; *-ciest* 1 mal, nl. d. pl. *eored-ciestum* Phoen. 325; *-cest* 1 mal, nl. *eored-cestum* El. 36.

Vielleicht gehört auch *ʒudcyste* Exod. 343 hierher, was die zahl der belege für *y* auf 4 bringen würde, aber die deutung der stelle ist unsicher. Die häufigkeit der schreibung *i* (einmal schon bald nach 937, dem jahre der schlacht bei Brunnanburh) sowie die schreibung *ie* schließen jeden gedanken an festes *y* aus. Bei *cyst* 'wahl' findet sich *i* fast gar nicht (B-T. hat nur *ciste* Ælfr. A. Test. 4, 43), *e* wäre (im Vercelli-kodex) allenfalls möglich[1]), *ie* überhaupt nicht. Dagegen erklären sich bei der annahme einer grundform **kasti-* alle schreibungen: *ie*, *i* und *y* als reinwestsächsisch, *e* als entweder anglisch oder mundartlich (in letzterem falle würde es vom schreiber herrühren).

Eine etymologische anknüpfung liegt nahe: der ae. *i*-stamm *-ciest*, *(-)cist*, *-cyst*, *-cest* < **kasti-z* stellt sich dem aisl. *u*-stamm *kǫstr* < **kastu-z* 'haufen' an die seite, denn bekanntlich hat das Westgermanische manchmal *i*- oder *a*-flexion, wo das Nord- oder Ostgermanische das suffix idg. *-tu* bezeugt (Kluge, Nom. stammb. § 133). Aisl. *kǫstr* m. wird von Bugge, KZ. 19, 429 f. mit *kǫs* f. 'haufen', *kasa* 'verscharren' und ferner mit *kasta* 'werfen' zusammengebracht; weitere beziehung zu lat. *gerere* usw. ist zweifelhaft, s. Walde, Lat. etym. wb. Ae. *ci(e)st* macht Bugges annahme, aisl. *kǫstr* habe ursprünglich das präfix *ga-*

[1]) Max Förster in Festschr. f. Morsbach 33 f.

gehabt, nicht wahrscheinlicher. Das wort war altenglisch wohl weiblich, wie ae. *cyst*, *miht* gegenüber aisl. *kostr*, *máttr*.

Daß *ci(e)st* bloß 'haufen', 'schar', 'abteilung' bedeutete, geht hervor aus den beiden Exodus-belegen vss. 229 f., indem dort das wort augenscheinlich in demselben sinne verwendet wird wie 'turma' in der Vulgata Numeri 1, 3: numerabitis eos per turmas suas, tu et Aaron, ebda. 2, 34: castrametati sunt per turmas suas (Ælfric übersetzt *hēapmǣlum* bzw. *floccmǣlum*). Mit *ēorodci(e)st*, *hereci(e)st* etwa gleichbedeutend waren *ēorod-hēap*, *-đrēat*, *heređrēat* uä.

Was besonderlich *ēorodci(e)st* betrifft, so bezieht es sich in einem teil der belege nicht mehr auf reiter, so daß dort auch mit dem compositum bloß 'schar' gemeint ist (vgl. später *legio, þæt is on úre ȝeþeode eored* Luc. 8, 30 und *eoredweredu*, *-meniȝeo* Gr. Dial. H). Unumgänglich ist diese auffassung Phoen. 325, wahrscheinlich Panter 52, möglich Brunnanb. 21. An der Elene-stelle 35 f. jedoch *Fór fyrda mæst feđan trymedon* || *eored cestum* wird man durch die anwesenheit der beiden wörter *fēđan* und *ēorod-*, in erinnerung an den bekannten spruch *eorod sceal ȝetrume ridan, fæste feđa stondan* Gnom. Ex. 63 f., gezwungen, einen gegensatz zwischen *fēđan* und *ēorod-cestum* anzunehmen. Die herausgeber verbinden *ēored-cestum* mit *trymedon*, welches sie in verschiedener weise erklären. Abzulehnen ist unbedingt die altenglischem stil widersprechende auffassung der form *trymedon* als schwaches partizip (Trautmann, Bonn. beitr. 23, 98), auch der gedanke 'die durch reiterscharen verstärkten fußvölker' scheint in einem altenglischen gedichte wenig ansprechend. Eher werden wir mit ten Brink, B.-T., Max Förster u. a. *trymedon* intransitiv = *trymedon hī* zu fassen haben, und dann liegt am nächsten 'gliederten sich', 'ordneten sich', 'rüsteten sich', 'arrayed themselves' (ten Brink, AfdA. 5, 58 'waren . . . gegliedert'; Förster, ABeibl. 17, 176 'sammelten sich')[1]. Die hauptschwierigkeit aber verschwindet, wenn man die worte *fēđan trymedon* als parenthese betrachtet und *ēored-cestum* mit *Fór* verbindet, also:

Fór fyrda mæst — fēđan trymedon —
ēored cestum, þæt on ælfylce *etc.*

---

[1]) Die annahme Försters, daß *trymman* 'occurerre' heiße (Herr. Arch. 91, 197), ist von Zupitza mit vollstem recht bestritten worden (ebda. fußn. 2). Auch 'anstürmen', 'entgegentreten' ABeibl. a. a. o. kommen also in wegfall.

'Ein übergroßes heer zog in reiterabteilungen aus (fußtruppen gliederten sich), bis im fremden lande' usw. Auch wer sich sträubt, *trymman* reflexiv zu fassen, hat es bei dieser interpunktion leichter, indem er übersetzen kann: 'Ein übergroßes heer zog in reiterabteilungen aus (fußtruppen verstärkten es), bis' usw.

3. Zur Elene.

401 We þæt ǽbylʒđ nyton
þe we ʒefremedon on folc scere
þeoden bealwa wiđ þec æfre.

In der letzten zeile fügt v. d. Warth, Metr.-sprachl. u. textkrit. zu Cynewulfs werken (Halle, diss. 1908), s. 46, nach *þēoden-bealwa* das wort *sum* (oder *ān*) ein, darin ihm Holthausen in seiner zweiten auflage folgt. Jeder zusatz ist jedoch überflüssig, indem eine ähnliche konstruktion auch sonst begegnet, vgl. *eall sio ʒioʒuđ đe nu is ón Anʒelcynne friora monna* C. Past. 7, 10; *forʒef me, lifiʒende meotod máncynnes* . ., *đæt đa sorhfullan saule wunde, þa đe ic on ælde ođđe ón ʒioʒeđe* . . . *ʒefrȩmed hæbbe leahtra heʒeleasra, mid lufan þinra ʒastæ forʒeofene ʒlīd[an] móte* Kent. Ps. 140 ff. Dem genitivus partitivus *þēoden-bealwa* entsprechen *frīora monna* bzw. *leahtra heʒelēasra*, und es wäre etwa zu übersetzen: 'Wir wissen nicht, welches aus schweren verbrechen bestehende ärgernis wir in diesem volke gegen dich verübt haben', m. a. w., 'welche schwere verbrechen wir dir gegenüber verübt haben', 'mit welchen schweren verbrechen unser volk deinen zorn erregt hat'. *ǣbylʒđ* ist das einem zugefügte ärgernis, das ärgernis oder zorn erregende vergehen (Grein: 'offensa'), und die aussage wiederholt in anderen worten vss. 399b—401a. Aus vss. 513f. *þeah we ǽbylʒđ wiđ hine oft ʒewyrcen, synna wunde* geht hervor, daß *wiđ þec* an unserer stelle nicht mit *þēoden-bealwa*, sondern mit *þe wē ʒefremedon* zu verbinden sei.

Holthausens note zu vs. 402 "*þē* = *þȳ* 'wodurch'" ist mir unverständlich; denn wenn man sagen konnte *þeah we ǽbylʒđ wiđ hine oft ʒewyrcen*, war doch auch *þæt ǽbylʒđ þe we ʒefremedon* . . . *wiđ þec* möglich.

423 *þone scyldū*. Trautmanns scharfsinnige vermutung *þone [or]scyldñ* = *orscyldne* hat viel für sich, aber entfernt sich ziemlich stark vom überlieferten text. Man könnte denken

an *þone [e]scyldñ*, dh. *ēscyldne*. Allerdings ist **æscylde* ebensowenig belegt wie **orscylde*, aber vgl. *æfelle*, *æhīwe*, *æmenne* uä.

578 *in beorȝe*. Holthausen bemerkt, dāß *in* = *on* und zitiert Krohmer, Ae. *in* und *on* (Berlin, diss. 1904). Wenn damit gemeint ist, daß Krohmer recht habe, so kann ich diesem urteil nicht zustimmen. Es heißt a. a. o. 22: »Von diesen beispielen (außerdem noch *in cynestole* El. 330, *in searwum* Beow. 323, *in ealabence* 1029, *in ȝumstole* 1952) läßt sich nur sagen, daß sie nur verständlich sind, wenn man *in* durch *on* ersetzt. E. 578 *in beorge* heißt nach dem zusammenhang: auf dem berge, eine bedeutung, die *in* nie haben kann. E. 330, B. 1952 kann richtig sein, wenn der stuhl so beschaffen war, daß man nicht auf, sondern in ihm sitzen konnte.« Daß es stühle gibt, in denen man sitzen kann, ist schon richtig, aber sogar wenn man die betreffenden belege beiseite läßt, bleiben drei andere, in denen *in* durch *on* ersetzt werden soll. Man möchte wissen, wer denn *on* durch *in* ersetzt habe. Und weshalb ist das vordringen von *in* auf kosten von *on* im Anglischen auffälliger als die auch von Krohmer nicht geleugnete ausdehnung des gebrauchs von *on* im Westsächsischen? Mit *in beorȝe* vgl. zb. *in þam munte Soractis* Greg. D. 48, 25 (CO), *in hea(n)um cnolle þæs muntes* 49, 3 (CO), ferner *þæs lareowes scoh asette in ða breost þæs deadan lichaman* 19, 12 (O; CH *on*) uä. Ja, sogar als präfix tritt anglisch *in-* statt *on-* ein, zb. *inǣlan*, *inbærnan*, *inbryrdan*, *inhǣtan*.

717 f. on þa dune úp ðe dryhten ær
ahanȝen wæs, heofon rices weard

Zupitza und (nach seiner schreibung *ðē* und dem glossar zu urteilen) Holthausen fassen *ðe* als 'wo'. M. e. liegt hier bloß die bekannte, *m. m.* bis ins Neuenglische übliche nichtwiederholung der präposition vor, über welche s. zuletzt Großmann, Das ags. relativ (Berlin, diss. 1906), s. 18 f. Ein genau entsprechender fall ist Chron. 897 (Plummer 91, 3 f.) *þreo (scipu) ásæton on ða healfe þæs deopes ðe ða Deniscan scipu aseten wæron*. Ae. *ðe* heißt hier ebensowenig 'wo', als es 'wenn' heißt in *on þām daȝum þe* oder *on ðǣre tīde ðe*, oder 'darüber' in *be þam wisum þe ic wæs tweoȝende ær* Greg. Dial. 323, 24 (C, von Hecht unnötigerweise geändert) u. dgl. m.

837 Hie wið ȝodes bearne
nið áhofun, swa hie no sceoldon,
þær hie leahtra fruman larum ne hyrdon.

Wenn Holthausens erklärung '*fruman* ist apposition zu *hie*, die Juden' richtig wäre, so würde *lārum* gänzlich in der luft schweben. Wessen oder welchen ratschlägen folgten denn die Juden? Grein übersetzt sicher besser: 'wie sie keineswegs sollten, wenn sie nicht auf des lasterfürsten lehren hörten', nur ist modernem sprachgebrauch gemäß vielmehr zu übersetzen, entweder 'wie sie keineswegs hätten tun sollen (und nicht getan hätten), wenn sie nicht auf die ratschläge des urhebers der laster gehört hätten', oder 'wie sie nicht getan haben würden, wenn' usw. Vgl. Oros. 90, 26 f. *hie þa hrædlice beforan heora feondum forweorþan sceoldon, þær hie ða burȝ ne abræcen.* Ob *sceoldon* indikativ ist, ist zweifelhaft, denn zwar findet sich auch sonst in ähnlichen fällen im hauptsatz eine präteritalform auf *-on* (zb. *Porsenna & Tarcuinius . . ymbsæton Romeburȝ & hie eac beȝeaton, þær Mutius nære . . .: he hi . . . ȝeeȝsade* Or. 68, 19 ff., ähnlich mit *wurdon acwealde* 88, 4), aber in der C. Past. steht immer der opt. pt. (s. die belege Wülfing § 451), und auch die wirklich beweisenden formen im Orosius sind optative: *come, wisten* (s. ebda.). Übrigens würde namentlich an der Elene-stelle und Oros. 90, 27 ein indikativ *sceoldon* nicht schwer erklärlich sein: 'wie sie keineswegs sollten (und auch nicht getan hätten), wenn' usw., bzw. 'sie mußten da bald vor ihren feinden untergehen (und wären auch untergegangen), wenn' usw.

Zur orthographie. Holthausen hat in seiner ausgabe, Sievers folgend, mit recht statt *haliȝe, cwaniȝe* uä. überall die durch das metrum verlangten formen *hālȝe, cwānȝe* usw. eingesetzt. Aber obgleich nicht durch das metrum gefordert, sind jedenfalls auch bei kurzer wurzelsilbe die synkopierten formen zu schreiben, also *monȝe* 499, *monȝum* 15, 501, 1176, statt *moniȝe, maneȝum, maniȝum,* vgl. noch *monȝum* Crist 926, 1162, Guðl. 89, 294, Phoen. 323, Räts. 9, 1 (Trautm. 6, 1), *monȝe* Crist 1142, 1170, Guðl. 431, Phoen. 491, Deor 14, Panter 1 und Vesp. Ps. *monȝe* 14 mal, *monȝum* 2 mal (neben 1 mal *moniȝu*).

Ganz entschieden verlangt die überlieferung die einsetzung

i-loser formen bei dem st. vb. *swerian*, den kurzsilbigen schwachen verben der ersten klasse mit dem wurzelauslaut *r* und deren ableitungen und in den flexionsformen des substantivs *here*; in der Elene in folgenden formen: *ȝeswerize* 686, *ferian* 108, *heriȝean* 920, *heriaþ* 453, *neriȝend* 1173, *aspyriȝean* 467, *heriȝes* 205, *heria* 101, *heriȝa* 148, *heriȝum* 406, statt welcher *ȝeswerȝe* (dh. *-ȝu*), *ferȝan*, *herȝan*, *herȝað*, *nerȝend*, *aspyrȝan*, *herȝes*, *herȝa*, *herȝum* zu lesen ist. Denn erstens stehen diesen 10 schreibungen die 17 altertümlicheren *herȝendra* 1097, *herȝendum* 1221, *nerȝend* 461, 503, 799, 1086, *nerȝendes* 465, 1065, *snyrȝan* 244, *herȝes* 143, *-e* 52, *-a* 115, 210, *herȝum* 32, 41, 110, 180 gegenüber, und zweitens findet sich in allen einschlägigen fällen in den außerhalb des Vercelli-buches überlieferten gedichten Cynewulfs nur *-rȝ-*, kein einziges mal *-ri-* oder *-riȝ-* (im Crist II und Juliana 12 belege: *ȝesweȝe*, *ferȝen*, *-an*, *herȝan*, *-en*, *-enda*, *nerȝend* 2, *stirȝan*, dh. *styrȝan*, *herȝes*, *-e*, *-a*), übrigens ebenso im Crist I und III (10 bzw. 2 belege) und in den anderen gedichten des Exeter-buches.

Man darf also getrost annehmen, daß der schreiber des Vercelli-kodex oder einer seiner vorgänger die änderung von Cynewulfs schreibung, welche sich mit der in Cædmons Hymne und im Vesp. Ps. deckte, auf dem gewissen hat, denn es ist ausgeschlossen, daß eine später so wenig gebräuchliche schreibung, wie *-rȝ-* es war, in jungen hss. in so großem umfange durchgeführt worden wäre [1]).

Interessant ist das abweichende verhalten der Andreasniederschrift in demselben Vercelli-kodex, in der nur 2 mal *-rȝ-*, dagegen 15 mal *-riȝ(e)-* und je 2 mal *-ri-* und *-reȝ-* vorkommt: *nerȝend* 2, aber *feriȝan*, *feriȝean*, *heriȝað*, *-ende*, *neriȝend*, *ȝescyriȝe*, *heriȝes* 4, *heriȝe* 2, *heriȝeas* 2, *heriȝea*, *ferian*, *ȝeferian*, *nereȝend* 2 (in den Fata Ap. 21 *heriȝes*). Die Elene und der Andreas haben denselben abschreiber, und obgleich dieses gedicht in der handschrift ziemlich vorn (fol. 29 b—52 b), jenes nahe am ende steht (fol. 121 a—133 b), so genügt das nicht, um den großen unterschied in der behandlung des *-rȝ-* zu erklären. Es läßt sich vermuten, daß in den abschriften, welche dem schreiber vorlagen, der unterschied zwischen den beiden gedichten schon da war, was natürlich nichts beweist für die originale.

[1]) Vgl. auch den fehler *nes ȝod* statt *nerȝend* in der Exeter hs., Wyrd. 93.

Die von Förster in Morsbachs Festschrift veröffentlichten predigten scheinen nur *-iȝ-*, *-i-* zu haben (*heriȝa* 91, 6, *heriȝan* 103, 2, *astyrian* 109, 9), aber auch das ist in keiner richtung entscheidend.

Ein ähnlicher, wenn auch weniger ausgeprägter unterschied findet sich in der hs. Junius 11 zwischen Genesis und Exodus einerseits, Daniel und 'Satan' anderseits: Gen. 23 *-rȝ-*, 4 *-riȝ-*, 4 *-ri-*, Exod. 9 *-rȝ-*, 4 *-riȝ(e)-*, Dan. 6 *-rȝ-*, 13 *-riȝ-*, 1 *-reȝ-*, 'Satan' 3 *-rȝ-*, 4 *-riȝ-*, 2 *-ri-*, so daß in den zwei ersteren *-rȝ-*, in den letzteren *-ri(ȝ)-* überwiegt. Es lohnt sich kaum, alle die kürzeren dichtungen durchzugehen, es seien nur folgende sammlungen und einzelnen denkmäler hervorgehoben: die Rätsel haben nur *-rȝ-* (12 mal), dagegen die Psalmen fast nur *-riȝ(e)-* oder *-ri-* (21 mal, gegen 1 mal *-rȝe-* : *herȝeađ* 104, 3), ebenso die Metra (7 *ri-* oder *-riȝ(e)-*, 1 mal *-rȝ-* : *sciphérȝas* 8, 31), nur *-ri-* (4 mal) hat der Kent. Psalm, aber der Kent. Hymnus hat 2 *-rȝ-*, 1 *-ri-*. Im Beowulf halten sich die beiden die wage: 8 *-rȝ-*, 6 *-ri-*, 2 *-riȝ(e)-*. Die ursprünglichen verhältnisse sind also in den meisten hss. stark verwischt, so daß nur die Rätsel und anderseits die Metra und der Kent. Psalm unserer erwartung entsprechen.

Was angl. *lifȝan* (so immer im Vesp. Ps.) anbetrifft, auch hier ist die überlieferung ziemlich bunt, aber die Exeter-hs. hat wieder ausnahmslos die alten schreibungen *lifȝan*, *lifȝende* usw. bewahrt, so auch das Vercelli-buch in El. 486 *lifȝende*, 879 *unlifȝendes*, Andr. 378, 459 *lifȝende*, aber daneben stehen Andr. 1409 *lifiȝende*, Kreuz 134 *lifiađ*, Seel. 52 *lifiȝendra*, 69 *lifiendum* (Exet. *lifȝendra*, *lifȝendum*).

Groningen, Juli 1916. J. H. Kern.

[Korrekturnote. Eine noch genauere parallele zu El. 401 ff. bietet Crist 177 ff. *ne ic culpan in þe*, *incan ǣniȝne ǣfre onfunde womma ȝeworhtra*. Damit ist auch die frage Cooks (in seiner ausgabe) zu diesen versen beantwortet: der genitiv gehört zu *culpan* bzw. *incan*.]

———

TEXTKRITISCHES ZU MITTELENGLISCHEN ROMANZEN.

1. Zum me. Rolandsliede.

Vgl. Schleich, Anglia 4, 307 ff. und die ausgabe von Herrtage, EETS. ES. nr. 35 (1880).

V. 4. *He told many tailis, and all was lies.*
Wegen des reimes auf *wedis* l. *leses* statt *lies.*

V. 14 f. *I haue gone for þi sak wonderfull wais.*
Wegen des reimes auf *knightis* ist vielleicht *wais* in *sties* zu bessern? Allerdings geht dann die alliteration verloren.

V. 34. *He shall haue the mor grace euer aftur.*
Da *togedur* das reimwort ist, würde der vers durch die änderung in *[þer-]aftur euer* gebessert werden.

V. 37. *Thou art welcom, so þat thou bryngyst.*
Ich bessere *so þat* in *what so.*

V. 40. *Mahoun and Margot he will forsak twight.*
Margot ist natürlich aus *Termagant* entstellt; für *forsak twight* schlage ich *quit* 'verlassen' (das reimwort ist *right*) vor; *forsak* stammt gewiß aus der folgenden zeile, die schließt: *and forsak þer syne.*

V. 42 ff. *No[w] will I go into Fraunce and his frend bene,*
and mad redy yeftis againste his comyng,
to fest hym etc.

Schl. will (s. 319) *mad* als absol. partiz. auffassen, dem widerspricht aber das folgende *to fest hym.* Ich halte *mad* für eine verschreibung statt *mak*; andernfalls muß man *to* vor *fest* streichen.

V. 78. *gladly brought to bed, and no harm thinkithe.*
Da der reim auf *slepithe* fehlt, bessere ich *thinkithe* in *dredithe.*

V. 79. *litill rest had the king in his riche clothes.*
Durch umstellung zu *clothes riche* erhalten wir wenigstens eine assonanz mit *wittis*. Vgl. *wed hore* v. 82 und ähnliche fälle.

V. 85 f. *then com Gwynylon & gript hym herd,*
went to his wepon and asond[er] braid.
Vgl. Schl. zur stelle. Im ersten verse möchte ich bessern: *grip [on] him laid*[1]).

V. 91 f. erg.
but sone aftur he fell in anoþer [drem]:
hym thought ferre in Fraunce withouton frend (ther).
Ich streiche also *ther* hinter *frend* und ergänze *drem*, vgl. Rol. L. 63, 1 nach Ch. und V 7 (ed. Förster): *autre vision (songe) sonja.*

V. 93 f. *In a willd forest among willd bestis*
a bore com from a bank wondirly boistous.
Vielleicht stand im original *der* statt *bestis* und *fer* (= frz. *fier*) statt *boistous?* Zur interpunktion vgl. Schl., der auch richtig *com* nach *bank* stellt.

V. 95 ff.
And fought sore with hym, and fendithe hym swithe,
he tok hym by the right arm and heue it of,
cleue from the braun the flesche and the lier;
the fell and the flesche at his fete fallithe.
Wir erhalten die fehlenden reime, wenn wir in v. 95 *sore* und *swithe* vertauschen und in 96 *þor* hinter *of* ergänzen; in v. 98 ist vielleicht *fallithe* in *fell schir* zu bessern? Im übrigen vgl. Schl.

V. 101. *Ther he tok the bore and laid hym to erthe.*
Wegen des reimwortes *hed* stelle ich um: *to erthe hym laid.*

V. 114. *And the lébard had ták the bóre & sláyn him*
reimt auf *wyn*. Ich streiche *hym*, das den vers überladet; *slayn* ist vielleicht in *slen* (nach dem inf. *sle*) zu ändern?

V. 143. *that be stif in stour and stiffest in hert.*
Für eins der beiden *stif* ist wohl *strong* zu setzen.

V. 151. *the man is litill to loue that hym sleys*
soll auf *levis* reimen, daher ist *sleys* gewiß in *grevys* zu ändern.

---

[1]) Vgl. ne. *to lay a gripe on*, belegt im NED. unter *gripe* sb. 1, c aus Sidneys Arcadia.

V. 194. *let them bid with me in euery shouris.*
Diese verbindung von *euery* mit dem plural (*shouris : dukis*) ist im NED. erst seit 1558 belegt. Vgl. auch Franz, Shak gr.[2] s. 318, anm. 3.

V. 225 erg. *our well and worship to win [is] sound.*

V. 250. ... . *as the bok seithe.*
Der reim auf *delithe* wird durch *tellith* oder *mellith* hergestellt. Vgl. auch zu v. 605 unten!

V. 258. *that he wold fa[i]nest haue þer he leseis.*
Das letzte wort (: *leuys*) gibt keinen sinn, ich bessere: *þer hem ese is.*

V. 263 f. *blissid be Mahoun! myche he us helpithe;*
to-day we shall haue our will right as us likithe.
right überfüllt den vers und ist mit Schl. (dissert) zu streichen; *likith* reimt nicht auf *helpith.* Für dies ist wohl *quiteth* 'belohnt' zu schreiben, vgl. das NED. unter *quit* (v.) 10.

V. 287 l. *his baner [i]s beten with gold for the nonys.*
Schl. will nur *baners* in *baner* bessern.

V. 290. *his thies thryngid with silk, as I say.*
Man lese *stryngid* 'bewunden' statt *thryngid.*

V. 294. *when that his helme on his hed wer.*
Wenn wir am ende *wes schir* lesen, erhalten wir einen reim auf *wir* (ne. *wire*).

V. 306. *Amonge medos and moris and euyll bankis*
reimt nicht auf *bestis.* Durch umstellung zu *bankis euyll* erhalten wir wenigstens eine assonanz.

V. 312 l.
And to the soudan us sold[1]), *as it semyd [him] best.*
Dann braucht man nicht mit Schl. *semyd* in *semys* zu ändern.

V. 314 erg. *And we [be] unwarnyd þerof in this tid.*

V. 329. *Then wer they wild in ther werkis to found.*
Wegen des reimes auf *hond* ist *found* in *fond* 'versuchen, erproben' zu bessern. Anders Schl.

V. 334 erg. *What man it had sene, [had] mervell to tell.*

V. 343. *that day sir Gauter many on woundid.*
Der reim auf *endid* verlangt *shendid* statt *woundid* (vgl. das NED.).

[1]) Die hs. hat *sold us*, das Schl. in seiner dissert. richtig umstellt.

V. 350. *But Cristis willis ne wer in þat ilkey sto[u]nd.* *ilkey* überladet den vers und ist überflüssig.

V. 366. *Gwynylon hathe us gilid, I may say now* reimt schlecht auf *prove*. *Now* dürfte aus *soth* entstellt sein! Fehlt auch noch *if* vor *I?*

V. 370. *thoughe Roulond rew þat rese, he red þem all.* Man streiche *þem*, das den vers überladet.

V. 387. *I tok it to Roulond, & he hem sailid.* Das sinnlose *tok it* bessere ich in *talkit* = *talked* 'sprach'. Allerdings ist davon vorher (v. 81 ff.) keine rede, daß Karl zuflucht bei Roland suchte, vgl. aber V 7 64, 9: *Rollant li quens asalir i ala* (Förster, Afrz. bibl. VI, s. 53).

V. 389. *And or it dawe(n) the day, his shuld for euer.* *his shuld* bessere ich in *he is spild*. Im übrigen vgl. Schl.

V. 397 l.

whoo tellis you sothe, [ye] gothe out of [his] sight,

im gegensatze zu Schl., der *gothe* als imperativ faßt. *Who* fasse ich = *he who*, das hier absolut voransteht.

V. 402 f. *he kest up his browes & blenchid his eye;*
he com befor the kyng & his kyn many.

Wenn wir *yen* statt *eye* lesen, können wir *many* in v. 403 streichen, wodurch auch der vers besser wird.

V. 409 f. . . . . . . *and tok of the hethyn*
horse, or harnes, or eny other thing.

Für *thing* hatte die vorlage vielleicht *medis* 'geschenke'?

V. 416. *he that wold work well, wrothe hym betid!* halte ich gegenüber Schl. für einen ausruf des dichters. Der sinn verlangt *ill* für *well* resp. *nold* für *wold*.

v. 421 l. *or among the holtis ihered [sh]ryll som hertis;*
then will Roulond rid among the cleues.

Des reimes wegen bessere ich *the cleues* in *them* (resp. *hem*) *certes*.

V. 451. *and praid hym that he hem wische wold.* *Wische* ist für *wisse* 'führen, leiten' verschrieben.

V. 480 ff. l.

And yf [I] eny man lese, let me lout,
but I haue a C of them for one (of myn).
The soudan tok hym his glove, & rod (by hym).

Die rund eingeklammerten worte sind zu tilgen, *& rod* ist in *anon* zu bessern.

V. 494 f. *for duk Roulond, he is fell,*
but euery pece of his harnes be asonder rent.

Wegen des reimes auf *while* l. *full wild* statt *fell;* im zweiten verse ist *asonder* zu streichen.

V. 512. *Is redyn to a roche a litill ther hendis.*

Schl. will *hennis* (= ne. *hence*) für *hendis (: frendis)* schreiben, was doch kaum angeht. Es liegt wohl eine mit der genitivendung erweiterte form des adv. *hende* 'nahe' vor, vgl. das im NED. belegte *henden.* Auch Herrt. erklärt s. 162 *therhendis* mit 'there abouts, close there'.

V. 525. *But Crist us send socour betym.*

Wegen des reimes auf *then* l. *bedên* statt *betym.*

V. 555. *He may walk homward with hert rew.*

Für *rew* möchte ich mit rücksicht auf das reimwort *course* lieber *rewth* schreiben.

V. 559 l. *And [Róulond], tó them sáid he thér.*

Vgl. oben v. 494.

V. 565 f. ...... *that us hathe sought.*
And or I se my brestblod throughe my harnes ryn.

In v. 566 sind wohl zwei verse zusammengeflossen, wovon *and or I se* der anfang des ersten, mit *sought* reimenden war, während *my brest* den zweiten begann.

V. 573. *but der sell our dethe, as I dem sheld.*

Ich lese *dom weld* 'urteil besitze' wegen des reimes auf *feld.*

V. 575. *fast hew on them þat us hathe harmyd.*

Der reim auf *louyd* verlangt *prouyd* statt *harmyd.*

V. 585. *óffred them éuerychon a quántite of góld.*

Herrt. bessert *them* in *then*; was Schl. zur stelle vorbringt, ist verfehlt, vgl. Kahle, Der klerus im me. versroman, Straßburger diss. 1906, s. 53. Die ritter opfern, damit Turpin für sie bete! So auch Herrt. in den anm.

V. 605. *he kest a carfull cry, and this sais.*

l. *mellis* statt *sais* (vgl. oben zu v. 250), da das reimwort *fallis* ist.

V. 608. *our soulis to-day to send to thy blise riche.*

Der vers ist durch streichung von *blise* zu kürzen, *riche* ist

hier subst., das der schreiber wohl nicht mehr kannte. Anders Schl. diss. s. 22, der *our soulis* hinter *send* stellt.

V. 630. *or he ber it fromme, his eyne not seithe.*
Der reim *wynnythe* verlangt *dimmith* für *not seithe.*

V. 640. *let on, prik out, and not to rid soft.*
Vgl. Schl. s. 333. Ich möchte *let* in *set* bessern (vgl. v. 519: *and well on set*) und umstellen: *and rid not to soft.* Anders Schl.

V. 655. *Wher art thou, Roulond, leder of charles?*
Sinn und reim (*: lordes*) verlangen *churles.*

V. 670 f. ...... *and furthe he wold*
a brod sheld & a bright bround well set.
Vor *a brod* ist wohl *wiþ* zu ergänzen; durch streichung von *bright* wird der vers normal.

V. 676 l. *all his ded[is] wer done* etc.

V. 680 l. *[ánd] he púrposithe thér to abíd.*

V. 681. *Richard red hym full euyn that tid.*
Für *euyn* ist wohl *euyl* zu setzen.

V. 683 erg. *són went the [héthin] knýght to the grósund.*

V. 693. *that none of them had grace agayn hem to wyn.*
Man stelle um: *grace had.*

V. 699 erg. *that [ál] his bráyn out-brást ther in sóthe.*

V. 700. *The kinge was in swon | þen full sone.*
Hier sind wohl nur die schlüsse zweier verse mit den reimen *swon : sone* überliefert.

V. 701 l. *[and hé] fell dóun to the érthe at the lást.*

V. 710 l. *bothe croun & crest on his hed [he wer]ys.*
Das reimwort ist *beris.*

V. 711. *As all the feld wer fyer, yt semyd by the son*
reimt nicht auf *hym.* Auch der sinn gewinnt, wenn wir *shine* 'schein' statt *son* schreiben; allerdings ist das wort im NED. erst seit 1529 belegt.

V. 731 f. *when they had so don, swerdis (out) they hent,*
gaue many a wound and many a (sore) dent.
Durch streichung von *out* und *sore* werden die verse normal.

V. 734. *his hand he heuyd on hight, and smot smert.*
Ich streiche *on hight* und füge *right* vor *smert* ein.

V. 743 f. *In he ridithe full fast hym againste;*
he smot throughe sheld and man almost.

Vielleicht ist der reim als *agon : anon* (statt *almost*) herzustellen? Auch *again : with main* würde einen guten reim ergeben und zugleich eine alliteration herstellen.

V. 756. *of the hethyn hound no harm he reches.*

Dürfen wir wegen des reimes (*: ryves*) vielleicht *acheues* statt *reches* schreiben?

V. 762 erg.

and he criethe to the cristyn [men]: "be manly!"

Auch *knightis* würde gut passen.

V. 771. *so stronge was that stour they fought euer*

gibt keinen sinn. Vielleicht ist zu lesen:

so stronge was that stour, they fought [stronger] neuer.

V. 779. *they wer sory that euer cristyn shuld abid.*

Man stelle um: *euer* (= *e'r*) *shuld cristyn.*

V. 785. *bad hem smertly turne, and tak siche dole.*

dole ist hier das ne. *dool,* nl. *doel* 'ziel'.

V. 814. *euery man tok of his helme & lukid on hie.*

Man stelle *of* hinter *helme*, dann wird der vers skandierbar!

V. 815 f. *lift up ther hondis & thankid Crist,*
that he sauf & sound defend hem hase.

Für *hase* setze ich das prät. *list* 'lust hatte' (zu ae. *lystan*).

V. 824. *thus them newid on eche sid bold.*

Ich verstehe diesen vers nicht. Wenn *bold* für *bale* 'verderben' steht und wir dies vor *on* setzen, brauchen wir bloß im vorhergehenden verse *that they shuld sped* für *that they sped shuld* zu schreiben, um einen für unser gedicht ganz guten reim zu erhalten.

V. 830. *and sithe they begyn with manly dyntis.*

Wegen des reimwortes *soulis* wäre *strokis* wohl besser als *dyntis*.

V. 831 f. *as element and erthe to-gedur shuld flintis,*
bothe wind, water, fyere, and wod.

Vgl. Schl. zur stelle, der *wind* und *wod* ihre stellen tauschen läßt. Für *flintis* schreibe ich aber lieber *fling* (vgl. das NED.).

V. 842. *In so litill whille was neuer mo marrid, I you teche.*

Die vier ersten worte überladen den vers und sind entbehrlich.

V. 848. *thik & clowdy, and euyll wedur thene*
reimt nicht auf *tym; euyll wedur* stammt wohl aus *straung wedur* in 846. Sollte nicht *and full of steme* die ursprüngliche lesart sein? Dadurch würde auch der vers besser.

V. 854 l. *They dúrst not [lénger] abíd in the mór*

V. 872 l. *hou many folk wer ther fell[d].*

V. 899 erg. *when one hathe schot [his dart] in that stound,* vgl. *casting of dartis* in v. 898.

V. 922. *many was the man did to ground fall.*
Durch die umstellung: *to ground did fall* wird der vers gebessert.

V. 932. *his helme sett with gold & stonys fiche.*
fiche ist wohl aus *iliche* (: *riche*) entstellt.

V. 959 f. *Roulond rod to that king (& smot hym) sor,*
With his good brond smot hym asonder [þor].
Das erste *smot hym* ist wohl zu streichen und durch *full* zu ersetzen, dann ist *þor* hinter *asonder* zu ergänzen. Anders Schl. s. 340.

V. 1011. *and then I shall my-selue [come] yf ned bene.*
Vor *bene* (: *ken*) ist gewiß *shuld* zu ergänzen; *my-selue* überladet den vers. Vgl. 1008: *If eny ned be, I will cum to you.*

V. 1013. ...... *with swerd-eggis.*
Da das reimwort *dintis* lautet, ist vielleicht *pointis* für *eggis* zu schreiben.

V. 1022 erg. *many ribbes [wer] rent, & many rigbone.*

2. Zum me. Cassamus-bruchstück.

In seiner ausgabe dieses gedichtes (Editio princeps des me. Cassamus (Alexander-fragmentes) der univers.bibl. Cambridge, Münchener dissert. 1911) hat Roßkopf einige verderbte stellen stehen lassen, die unschwer zu bessern sind.

V. 57. *Here blod ther wyth stere her bewte gan to sprynge.*
Ich schlage vor.
Here blod ther-wyth gan stere, her bewte sprynge.
Anders R. s. 83.

V. 74 l. *Speke yn this wyse, he gan [full] sone aspye.*

V. 117 l. *And hym [l]yk therto yn the best manere.*
lyke ist der inf. (ne. *like*).

V. 329. *And they weyue yn myn herte acorde.*
Dem franz. v. 212 entsprechend:

& quant ces . ij . se puënt en mon cors assambler

bessere ich:

And [when] they [too] may yn myn herte acorde.

V. 461. *Which that is coloured of rose & leleȝe lye.*
lye (: *prie*) ist offenbar verschrieben für *dye* 'farbe'.

Kiel. F. Holthausen.

INTERCHANGE AND SUBSTITUTION OF SECOND ELEMENTS IN PLACE NAMES[1]).

The material for this article is drawn entirely from my work on Derbyshire Pl.-Names, of which Part I has been published by the Derb. Archæol. Society. I have not considered it necessary to give references to the sources of the forms, as they may be found in full in the afore-mentioned work.

The confusion of second elements is of frequent occurrence in pl.-names, of which it sometimes renders the modern forms obscure. Various examples are given in Lancs. Pl.-Names, pp. 25—27, by Professor Wyld, who attributes it to the position of the elements in unstressed syllables, where they are shortened. The results of the present article confirm Wyld's view, and prove that the vowels or diphthongs of the unstressed elements must have been levelled to a great extent. This is supported by the evidence both of the ME. and modern forms: —

Bubnell = *Bobenhull* (1274), *Bobenhall* (1339); *Shottle* = *Schethull* (1275); *Smerril* = *Smerehull* (1269); *Steeple Grange* = *Stepul* (1287); *Harthill* or *Hartle* = *Hortil* (1086), *Herthull* (1269). The full form *-hill* is due here to the analogy of the independent word. Again, if the shortening is not apparent from the modern form, it exists in the local pronunciation, eg. *Bolsover* [bauzə]; *Birchover* [bʌtʃə]; cp. the Cheshire *Ravensmoor* [ramnə]. The completeness of the shortening is shown by the existence of such pronunciations as [tidzə] for modern *Tideswell*.

Though the confusion of suffix is primarily due to shortening, it may be noted that, either in the full or reduced forms, the interchanging elements resemble each other phonetically, and that this resemblance may also be accompanied by another point of agreement, either in etymology, or in meaning. The Summary Table shows that in the elements concerned phonetic resemblance is very strong, eg. *-don* [dən] and *-den* [-dən] interchange in the proportion of 93 to 56; *-don* and *-ton* [tən]

[1]) [Der aufsatz hat dem verf. nur in erster korrektur vorgelegen. Hoops.]

List of Elements which interchange.

Elements	ME. Forms	Forms now in use	Meaning	Names containing the elements either in their Modern or Early Forms
OE. *beorg*, *beorh*	*-bergh*, *-barrow*	*-bergh*, *-barrow*	'hill, grave mound'	Barlborough
OE. *bryċġ*	*-brug*, *brigge* etc.	*-bridge*	'bridge'	Dovebridge
OE. *burg*, *burh*	*-burg*, *-bury* (from the dative sing).	*-borough*, *-bury*	'fortress, castle, town, city'	Barlborough
OE. *denu*	*-den*, *-dene*	*-den*	'valley'	Bowden Head, Chaddesden, Chelmorton, Compton, Cronkstone Hill, Longstone, Over Haddon, Spondon
OE. *dūn*	*-dune*, *-don*	*-don*, *-down*	'mountain, hill, down'	Ballidon, Bowden Head, Chaddesden, Chelmorton, Compton, Egginton, Elmton, Haddon, Hartington, Ilkeston, Linton, Longstone, Repton, Sheldon, Spondon, Stanton, Willington
OE. *feld*	*-feld*	*-field*	'plain, open country, field'	Brackenfield
OE. *grēne*	*-grene*	*-green*	'green', the colour; 'common land', in the Modern Period	Waingroves (OE. *grēne* and OE. *grāf*)
OE. *grāf*	*-grove*, *-groves*, in the plural	*-grove*, *-groves*	'grove'	Waingroves (OE. *grēne* and OE. *grāf*)
OE. *(ġe)hæġe*	*-hay*	*-hay*	'land fenced in, paddock'	Bradshaw, Locko Park
OE. *haga*	*-hawe*	*-haw*, *-o*	'place fenced in, enclosure, dwelling in a town'	Locko Park

OE. *halh, healh*	*-hale, -ale, -halg; haugh, -hahe; -holon* in the dative plural	*-all, -haugh*	'nook, corner, retreat'	Beard Hall, Calow, Ible, Moorhall, Newhall, Tickenhall, Whitle.
OE. *heall*	*-halle, -all*	*-hall, -all*	'hall, residence'	Beard Hall, Bubnell, Calow, Ible, Inkersall, Moorhall, Newhall, Somersall, Tickenhall.
OE. *hlāw, hlā(w)*	*-lawe, -lowe, -lewe*	*-low*	'mound, funeral mound, rising ground'	Briarlow, Broadlow Ash, Calow, Farley, Grindlow, Sawley, Woolley.
OE. *hofer*	*-hover, houre*	*-over, -or*	'hump'; in pl.-names 'hill'	Birchover, Bolsover, Codnor, Edensor
OE. *hryċġ*	*-rigge, -rugge, -rege*	*-ridge*	'ridge, high line of continuous hills'	Doveridge
OE. *hyll*	*-hull, -hyll, -hel*	*-hill, -ell, -le*	'hill'	Bubnell, Harthill or Hartle, Ible, White
OE. *land*	*-land, -lond*	*-land*	'land'	Hasland, Rowland, Shirland
	-laund	*-laund*, in dialects	'quiet, calm, sheltered' as adjective; 'grove' in pl.-names	Shirland
OE. *lēah, lēh*	*-leye, -leghe, -le*	*-ley, -lea, -lee.*	'lea, clearing, untilled land'	Brierley, Broadlow Ash, Bubnell, Farley, Grindlow, Harthill, Sawley, Whitle, Woolley.
ON. *lundr*	*-lund*		'grove'	Hasland, Rowland, Shirland
OE. *mearc*	*-merk, -mark*	*-mark*	'limit, boundary' [of place]	Foremark
OE. *ōfer*	*-over, -oure, -ore*	*-over, -or, -er*	'edge, border, shore, river-bank'	Birchover, Bolsover, Calver, Codnor, Edensor, Heanor
OE. *ōra*	*-ore, -or*	*-or, -er*	'border, edge, margin'	
OE. *sċeaga*	*-shawe, -shagh, -scha*	*-shaw*	'small wood, copse'	Bradshaw.
OE. *sċealu, scalu*	*-scale, -scel, -schell*	*-scale, -scall, -shell*	'shell, husk'; in pl.-names, 'hut or shelter'	Tibshelf, Somersall

List of Elements which interchange. (Continued.)

Elements	ME. Forms	Modern Forms	Meaning	Names containing the elements either in their Modern or Early Forms
OE. *scilfe*, *scylfe*	*-schelf*, *-shulfe*	*-shelf*	'shelf, ledge; flat piece of land' in pl.-names	Tibshelf
OE. *tūn*	*-tune*, *-tone*, *-ton*	*-ton*, *-town*	'enclosed ground, land surrounding a dwelling, hamlet'	Chelmorton, Compton, Cronkstone, Hill, Egginton, Elmton, Hartington, Ilkeston, Linton, Longstone, Repton, Sheldon, Shuckton, Manor, Snelston, Stanton, Willington
OE. *þorn*	*-thorne*	*-thorn*	'thorn, thorn-tree'	Shuckton Manor
ON. *þveiti*, *þveit*	*-thweyte*	*-thwaite*	'piece of land, paddock, parcel of land'	Brackenfield
ON. *vađ*	*-wath*	*-wath*, in dialect [Yorkshire]	'wading place, ford'	
ON. *viđr*	*-with*	*-with*	'tree, wood, forest'	Langwith Basset
OE. *wæd*	*-wad*	*-wade*	'wading place, ford'	
OE. *weall*	*-walle*	*-wall*	'wall of building'; natural wall, hill, steep cliff'	Bakewell, Bradwell, Caldwell, Cresswell, Etwall, Holywell, Tideswell, Whitwell
OE. *well*, *welle*, *wiella*	*-well*, *-welle*, *-wall* ?, *wille*	*-well*, *-wall* ?	'well, spring, fountain'	
OE. (*ġe*)*weorc*, *-worc*, *werc*	*-werk*, *-work*, *-wark*	*-work*, *-wark*	'work, fort, fortress'	Foremark

or [tn] 133 to 198; *-well* and *-wall* 174 to 33[1]). Sometimes the elements may be alike phonetically, phonologically, and in meaning, eg. *(ġe)hæġe* and *haga*.

A. Names in which confusion of Suffix took place after the ME. period.

Note. The small numbers, which are placed against the forms above the line, show the number of times which the second element occurs.

	Modern Name	Earlier Forms
1. Modern *-don* for earlier *dene*.	*Ballidon*	*Balidene*[12] (1200—1446)
2. Modern *-den* for earlier *dūn*.	*Bowden Head*	*Boudone*[6] (1275—1500)
3. Modern *-ton* for earlier α) *dene*, β) *þorn*.	α) *Compton*	*Compedene*[6] (1199—1381)
	β) *Shuckton Manor*	*Suckkethorn*[6] (1199 — 1380)
4. Modern *-field* for earlier *þveit*.	*Brackenfield*	*Brakenthweyt*[10] (1272 — 1552)
5. Modern *-low* for earlier *lēah*.	*Briarlow* *Brierley*	} *Brerleia*[2] (1200—1384)
6. Modern *-groves* for earlier *grēne*.	*Waingroves*	*Wayngrene*[1] (1409)
7. Modern *hall*, *-all* for earlier α) *halh*, β) *hyll*.	α) *Beard Hall*	{ *Berdhalugh*[1] (1350) *Berd Berdhalgh*[1] (1362)
	Moorhall	*Morhala*[1] (1168)
	β) *Inkersall*	{ *Hinckreshill*[6] (1264 — 1458) *Hinkersell*[3] (1429—1535)

In this class the confusion took place probably early in the Modern Period, and has subsisted in the modern forms. On most of the examples given above no comment is necessary. It is easy to understand how *-ton* has replaced *-thorn* in *Shuckton*. *-thorn* [þɔ̄n] became (þən) by shortening, which was then identified with *-ton*. The substitution of *-field* for *-thweyt* in *Brackenfield* is more difficult to explain. It is possible that the former element lost its signification and that *-field* was substituted on account of the agreement of its meaning with the topography of the place[2]). I cannot see how *-thweyt* could develop into a form which had any phonetical resemblance to *-field*.

[1]) [Die zahlen stimmen nicht zu denen in der tabelle, wo das verhältnis als 144 : 42 angegeben wird. Hoops.]

[2]) [Dies ist natürlich die einzig mögliche erklärung. Der name gehört also eigentlich nicht hierher. Hoops.]

B. Names in which confusion took place in the ME. Period.

	Modern Name	Earliest Forms	Later ME. Forms
1. Modern *-low*, ME. *-lowe*, early *halh.*	*Calow*	*Kalhale*[16] (1200—1458) *Calehali*[3] (1249—1633)	*Calowe*[1] (1372)
2. Modern *-ley*, ME. *-ley*, early *hlǣw.*	*Woolley*	*Wolslowe*[1] (1301) *Wolvelowe*[1] (1331)	*Wolley*[3] (1458—1503)
3. Modern *-ton*, ME. *-ton*, early α) *dene*, β) *dūn.*	α) *Cronkstone Hill*	*Crokesdene*[3] (1170—1318)	*Croxston*[2] (1275—1543)
	β) *Chelmorton*	*Cheylmardon*[9] (1274—1543)	*Scheilmarton*[3] (1317—1564)
	Hartington	*Hertondon*[17] (1240—1431)	*Hartinton*[8] (1253—1526)
	Ilkeston	*Hilkesdon*[11] (1240—1320)	*Ilkeston*[12] (1275—1474)
	Longstone	*Longesdune*[18] (1086—1619)	*Langeton*[4] (1275) *Longston*[4] (1300—1348)
	Repton	*Hrypadune*[3] (848—1403) *Rapendune*[3] (1086—1165) *Hreopandune*[13] (880—1154) *Rependon*[30] (1160—1630)	*Refinton*[4] (1275—1587)
4. Modern *-wall*, ME. *-wall*, early *welle.*	*Etwall*	*Etewelle*[11] (1086—1420)	*Etewall*[6] (1274—1502)
5. Modern *-with*, ME. *-with*, early *vađ.*	*Langwith Basset*	*Langueth*[1] (1245) *Langwath*[13] (1270—1450) *Langwad*[1] (1284)	*Langwyth*[1] (1278)
6. Modern *-mark*, ME. *merk*, early (*ġ*)*weorc.*	*Foremark*	*Fornevverche*[11] (1086—1528)	*Fornemerch*[5] (1271—1387)
7. Modern *-o*, ME. *-hawe*, early (*ġe*)*hæġe.*	*Locko Park*	*Lochay*[3] (1261—1325)	*Lokhawe*[8] (1275—1521)
8. Modern *-shelf*, ME. *scel*, *schell*, early *scealu.*	*Tibshelf*	*Tibescel*[1] (1086) *Tippeschell*[1] (1299)	*Tybschelf*[17] (1192—1585)
9. Modern *-land*, ME. *-land*, early *lundr.*	*Hasland*	*Heselund*[1] (1216—1230)	*Hasland*[9] (1275—1481)
	Rowland	*Raalund*[1]) (1168)	*Rouland*[6] (1332—1465)
10. Modern *-le*, *-ell*, ME. *-hull*, early α) *leah*, β) *halh.*	α) *Bubnell*	*Bubenenle*[1] (1086)	*Bobinhull*[8] (1274—1473)
	β) *Ible*	*Ibeholon*[1] (1086)	*Ybul*[9] (1200—1454) *Ibell*[1] (1503)
11. Modern *-hall*, ME. *-halle*, early *halh.*	*Newhall*	*Neuhalhe*[1] (1162) *Neuhale*[2] (1275—1286) *Newehahe*[1] (1281)	*Newehalle*[10] (1275—1528)

Here again the confusion has affected the modern forms. In most cases the ME. forms of the interchanging elements bear a marked phonetical resemblance to each other. The substitution of ME. *Calowe* for ME. *Kalhale* is probably due to the analogy of the Derb. *Callow* > *Caldelaune* (1086). On the other hand it may have been brought about by a wholesale shortening of the two elements *-lowe* and *-hale*. The perpetuation of *-lowe* in the Modern form must be ascribed to the analogy of *Callow*.

C. Occasional confusion in ME., which does not affect the Modern Forms.

	Modern Name	ME. Variants
1. ME. *-bergh* for ME. *-burgh*.	*Barlborough*	*Barleburg*[17] (1203—1547) *Barlebergh*[1] (1275)
2. ME. *-den* for ME. *-don*.	*Chelmorton*	*Cheylmardon*[19] (1274 to 1543) *Chelmarden*[8] (1327—1564)
	Haddon	*Hadune*[25] (1086—1549) *Overhadden*[1] (1339)
	Spondon	*Spondune*[18] (1086—1381) *Sponden*[4] (1275—1638)
	Longstone	*Longesdune*[18] (1086—1619) *Langeden*[2] (1285—1362)
3. ME. *-don* for α) ME. *-den*, β) ME. *-ton*.	α) *Chaddesden*	*Cedesdene*[23] (1086—1528) *Chaddesdon*[5] (1418—1694)
	Compton	*Campedene*[6] (1199—1381) *Campedone*[2] (1410—1437)
	β) *Egginton*	*Eghintune*[30] (1086—1511) *Egindon*[1] (1284)
	Elmton	*Elmeton*[16] (1250—1520) *Elmedon*[1] (1296)
	Linton	*Linctune*[12] (1086—1445) *Lenton*[7] (1140—1549) *Lendon*[1] (1300—50)
	Snelston	*Snellestune*[18] (1086—1587) *Snellesdone*[1] (410—1450)
	Stanton	*Stāntūn*[61] (901—1549) *Stanedon*[1] (1339)
	Willington	*Willetune*[21] (1086—1587) *Wylyndon*[1] (1375)
4. ME. *-ton* for ME. *-don*.	*Sheldon*	*Scelhadun*[11] (1086—1476) *Shelton*[1] (1373)
5. ME. *-ley* for α) ME. *-hull*, *-hyll*, β) ME. *-lowe*.	α) *Whitle*	*Withel*[1] (1200—1250) *Whithills*[1] (1553) *Wythull*[4] (1205—1449) *Witelegh*[1] (1200)

C. Occasional confusion in ME., which does not affect the Modern Forms. (Continued.)

	Modern Name	ME. Variants
5. ME. *-ley* for α) ME. *-hull*, *-hyll*, β) ME. *-lowe* (continued).	*Harthill* *Hartle*	*Hortel*[1] (1086) *Hortil*[1] (1086) *Herthil*[8] (1275—1446) *Herthull*[8] (1269—1431) *Hertlay*[2] (1274—1375)
	β) *Broadlow Ash*	*Bredlowe, Bradlowe*[10] (1251—1485) *Bradeley*[2] *Ash* (1513—1522)
	Grindlow	*Grenlawe*[3] (1285—1416) *Grenelay*[1] (1372)
6. ME. *-halg* for α) ME. *-hull*, *-hill*, *-hel*, β) ME. *-hall*.	α) *Whitle*	*Withel*[1] (1200—1250) *Whithills*[1] (1553) *Wythull*[4] (1285—1449) *Wythalg*[1] (1315)
	β) *Tickenhall* *Ticknall*	*Ticenhealle*[4] (1004—1202) *Tikenhale*[14] (1228—1431) *Ticenheale*[1] (1002)
7. ME. *-hall* for α) ME. *-hale*, β) ME. *-hull*.	α) *Calow*	*Kalhale*[16] (1200—1458) *Calchall*[3] (1249—1633)
	β) *Bubnell*	*Bobenhull*[8] (1274—1473) *Bobenhall*[1] (1339)
	Ible	*Ybul*[9] (1200—1454) *Ibell*[1] (1508) *Iball*[1] (1325)
	Wormhill	*Wurmehill*[9] (1227—1587) *Wormehull*[13] (1272—1431) *Wormelle*[1] (1402) *Wurmehall*[1] (1235)
8. ME. *-lowe* for ME. *-ley*.	*Farley*	*Farley*[5] (1086—1465) *Farnlowe*[1] (1272—1502)
	Sawley	*Salle*[1] (1086) *Sallawe*[13] (1272—1307) *Sallo*[2] (1212—1346) *Sallouwe*[1] (1284)
9. ME. *-scale* for ME. *-s* + *hale*.	*Somersall*	*Sumersale*[14] (1086—1464) *Sumerscale*[1] (1205)
10. ME. *s* + *-hay* for ME. *-shawe*.	*Bradshaw*	*Bradschagh*[13] (1368—1547) *Bradscha*[7] (1439—1543) *Bradschay*[1] (1345)
11. α) ME. *-launde*, β) ON. *lundr*, for ME. *-land*.	*Shirland*	*Scirland*[17] (1216—1585) α) *Shirlaund*[1] (1281) β) *Cyrlund*[2] (1282—1320)
	Hulland	*Holand*[11] (1249—1638) α) *Holaund*[1] (1268)
12. α) ME. *-hover*, β) ME. *-ore* for ME. *-ovre*.	*Birchover*	*Beirchover*[13] (1170—1541) *Byrchore*[2] (1502—1535) *Bircher*[1] (1647) α) *Birchehoure*[1] (1180—1200)

C. Occasional confusion in ME., which does not affect the Modern Forms. (Continued.)

	Modern Name	ME. Variants
12. α) ME. -*hover*, β) ME. -*ore* for ME. -*ovre* (continued).	*Bolsover*	*Bolesoura*[17] (1169—1456) α) *Boleshoure*[2] (1275-1320) β) *Bolesor*[2] (1164—1395)
	Calver	*Caluoure*[7] (1086—1490) β) *Caluore*[3] (1395—1476)
	Codnor	*Cotenovre*[16] (1086—1391) α) *Coddenhov'e*[1] (1320) β) *Codenore*[13] (1216—1500)
	Edensor	*Ednesoure*[17] (1086—1547) α) *Eadeshover*[5] (1199-1372) β) *Edensore*[4] (1224—1543)
	Heanor	*Hainoure*[9] (1086—1428) β) *Henore*[5] (1279—1516)
13. ME. -*wall* for ME. -*well*.	*Bakewell*	*Badecanwiellon*[1] (924) *Badechewell*[10] (1154—1585) *Bathekwalle*[3] (1254—1481)
	Bradwell	*Bradewell*[10] (1216—1551) *Bradewalle*[4] (1339—1431)
	Caldwell *Cauldwell*	*Caldewelle*[16] (1086—1430) *Caldewalla*[13] (1100—1480)
	Cresswell	*Cresswyle*[1] (1274) *Cressewell*[7] (1275—1476) *Cresswall*[1] (1549)
	Holy Well	*Haliweil*[2] (1275—1329) *Halywall*[1] (1460)
	Tideswell	*Tidesuuelle*[19] (1086—1622) *Tideswall*[5] (1216—1587)
	Whitwell	*Witewelle*[9] (1086—1585) *Wytwalle*[1] (1272—1307)

In this class the only case of interchange which presents any difficulty is that of -*lay* with -*hull* in *Harthill, Hartle*. The only point of resemblance between these two elements is the [l]. In pl.-names OE. *hyll* appears to have become -*ul*, -*il*, *el* as early as the transition period. These give [əl] or [l̥] in ME. It is probable that *leye* [lai] was shortened to [lə]. This makes the confusion of *Herthull* [hartəl] and *Hertlay* [hartlə] quite easy to understand.

The extent of the interchange of OE. *ōfer*, *ōra* and *hofer* is difficult to ascertain. The Summary Table shows that *ōfer* occurs 82 times, *ōra* 27 and *hofer* 9. On account of the comparative lateness of their appearance, I regard the -*ore*, -*er* forms of *Birchover* as representing -*over*. It is probable that all three elements were levelled very early in the ME. period. Of the modern forms two contain -*over*, three -*or* and one -*er* which are all pronounced (ə).

Summary

	beorg	bryċġ	burg	denu	dūn	feld	grēne	grāf	(ġe)hæġe	haga	halh	heall	hlǣw	hofer	hryċġ	hyll
OE. beorg	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ bryċġ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	20	—
„ burg	17	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ denu	—	—	—	—	56	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ dūn	—	—	—	93	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ feld	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ grēne	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„ grāf	—	—	—	—	—	—	0	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ (ġe)hæġe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—
„ haga	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—	—	—	—	—
„ halh	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	39	16	—	—	2
„ heall	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8	—	3	—	—	3
„ hlǣw	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—
„ hofer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ hryċġ	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ hyll	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	16	50	—	—	—	—
„ land	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
ME. laund	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
OE leāh	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	14	—	—	4
ON. lundr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
OE. mearc	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ ōfer	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	66	—	—
„ ōra	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	19	—	—
„ sċeaga	—	—	—	—	—	—	—	—	20	—	—	—	—	—	—	—
„ sċealu, scalu	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
„ sċilfe	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ tūn	—	—	—	10	192	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ þorn	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
ON. þveiti	—	—	—	—	—	10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ vað	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ viðr	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
OE. wæd	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ weall. ?	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ welle wiella	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„ (ġe)weorc	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Note. 1) The numbers indicate the number of times which the elements in the
2) The number of times the element occurs is not necessarily the number of times
the same time.

table.

land	laund	lēah	lundr	mearc	ōfer	ōra	sċeaga	sċealu	sċilfe	tūn	þorn	þveiti	vað	viðr	wæd	weall ?	welle	(ġe)weorc	Number of Times each Element occurs.
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	20
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	17
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	19	—	—	—	—	—	—	—	—	59
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	133	—	—	—	—	—	—	—	—	187
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0	—	—	—	—	—	—	0
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0
—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8
—	—	1	—	—	—	—	—	14	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	54
—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	19
—	—	31	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	33
—	—	—	—	—	9	8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	9
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
—	—	32	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	51
—	28	—	3[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	43
2	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
—	—	—	—	—	[illegible]	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	16
4	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	5	5
—	—	—	—	—	—	66	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	82
—	—	—	—	—	27	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	27
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	20
—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
—	—	—	—	—	—	—	—	17	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	17
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0	—	—	—	—	—	—	—	200
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	6
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	11
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	13	13	—	—	—	13
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	1
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	42	—	42
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	144	—	—	144
—	—	—	—	11	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	11

left hand column occur when interchanging with the elements along the top of the table.
which it interchanges, as three elements may interchange with one another at

It is a matter of doubt whether ME. *-wall* represents OE. *weall,* or whether it is a ME. variant of OE. *wiella, welle.* The latter is the original suffix in all the cases given above. If it is a genuine case of interchange, it is one which rests entirely on the phonetic resemblance of the two elements. Both give [wəl] when shortened in unstressed syllables.

I have not included in the above material the interchange of OE. *hām,* 'home'; OE. *hamm, homm,* 'enclosure, dwelling'; OE. *hamm, homm,* 'bend of the knee', used in pl.-names to signify 'bend of a river'; OE. *holm,* 'wave, sea, island'; and O. N. *hōlmr,* 'islet', etc. It is practically impossible to distinguish these elements in ME. They appear as *-ham, -hom, -am, -om, -hum, -um, -oum,* probably all having the pronunciation [əm] or [m̥]. For the same reason I have omitted OE. *ēa,* 'stream'; *ēa,* 'water-meadow'; and *ēġ,* 'island'. They are levelled in ME. under *-ey, -ea.* The former is by far the commoner form. In like manner the confusion of OE. *halh* and OE. *heall* is to a great extent obscure as the elements were levelled in unstressed syllables in M. E. It is interesting to note here the early forms of *Ticknall,* given in 6 (β) above. The existence in OE. of the two forms in *-hēale* (1002) from OE. *healh,* and *-healle* (1004) from OE. *heall,* appears to show that the length of the diphthong in the former element was not recognised in its position in an unstressed syllable, even in the late OE. period. Thus confusion took place between two elements very early.

D. Modern Doublets representing ME. confusion of suffix.

	Modern Name	ME. Variants
1. *Modern -bridge* and *-ridge.*	*Dovebridge* *Doveridge*	*Duvebrug*[20] (1275—1562) *Duvvrege*[1] (1426)
2. *Modern -well* and *-wall.*	*Blackwell* *Blackwall*	*Blacwelle*[18] (1200—1585) *Blackwall*[8] (1339—1507)

In both examples given above the first form contains the original suffix, and the second a suffix which appeared comparatively late in the ME. Period. The existence of modern *Doveridge* is rather surprising in view of the fact that only one ME. form occurs with this suffix.

The University, Liverpool.

Bernard Walker.

"THE POISONOUS BOOK" IN OSKAR WILDES *DORIAN GRAY.*

Verschiedentlich ist von kritikern Oskar Wildes hingewiesen worden auf die stelle in *Dorian Gray,* wo er den helden »auf jahre hinaus« gänzlich von einem »vergiftenden« buche fasziniert werden läßt, das ihm Lord Henry Wotton gesandt. Manche, so R. H. Sherard (*Das leben O. Wildes,* deutsche ausgabe I 82)[1]) und neuerdings E. Bendz (Engl. stud. 49, 311), lehnen es ab, in dem 'poisonous book' irgendein bestimmtes werk zu sehen. Bendz spricht sich unter berufung auf einen brief von einem freunde Wildes dahin aus, daß der dichter oft beliebige titel zusammenbraute, um neugierige frager hinters licht zu führen. Holbrook Jackson dagegen (*The Early Nineties,* London 1913), gegen den Bendz sich hier wendet, erblickt in jenem buche eine anspielung auf Huysmans *A Rebours,* und in dem jüngst anonym erschienenen O. Wilde, *Three Times Tried* (London s. a. [1914?], The Ferrestone Press Ltd.; s. 21) heißt es gleichfalls: "Wilde admitted that in writing Dorian Gray he had in mind a French novel, entitled A Rebours[2])«.

---

[1]) Anders jetzt in *The Real Oscar Wilde,* London s. a. [1915], s. 189, wo Sherard bücherverzeichnisse und kunstgewerbliche kataloge als quellen für Dorians sammlungen angibt.

[2]) Ein bemerkenswertes urteil über Huysmans' roman fällte Wilde in einem briefe an Roß aus dem zuchthaus zu Reading (6. IV. 1897): »*En Route* wird sehr überschätzt. Es ist bloßer Journalismus. Man hört nie eine note von der musik, die im buch beschrieben wird. Das thema ist entzückend, aber der stil ganz gewiß wertlos, ausgetreten, schlaff. Es ist noch schlechteres Französisch als bei Ohnet. Ohnet versucht abgedroschen zu sein, und es gelingt ihm; Huysmans versucht es nicht zu sein und ist es.« Zitiert aus *De Profundis,* Neue ausg., Berlin 1909, s. 147—48. Dazu bemerkt der herausgeber, dr. Meyerfeld, s. 187: »Daß Wilde, trotzdem er sich hier so schroff absprechend äußert, im grunde ein bewunderer des dichters von *A Rebours* war, lehrt das bildnis des Dorian Gray, dessen berühmtes 11. kapitel durch den herzog Des Esseintes inspiriert ist.«

Die interessante frage kann nun wohl am besten dadurch einer lösung näher gebracht werden, daß wir die fraglichen stellen *Dorian Grays* mit dem angeblichen französischen vorbild vergleichen.

Die erste anspielung auf das geheimnisvolle buch findet sich schon in jenem 2. kapitel (Tauchnitz-ausg. s. 31), das so wichtig ist für das richtige verständnis des verhältnisses zwischen Dorian und Lord Henry. Da heißt es vom Lord selbst, daß er in seinem 16. lebensjahr ein buch gelesen hat, »das ihm gar manches offenbarte, was er zuvor nicht gewußt«. Und Lord Henry frägt sich, ob seine worte für Dorian zu einem ähnlichen »erlebnis« geworden seien wie früher für ihn selbst die lektüre jenes buches. Erst viel später, nach Sibyl Vanes tod, erinnert sich Lord Henry wieder des buches und schickt es seinem jungen freunde, der es alsbald öffnet und sofort von ihm gefesselt wird. Die hauptstelle lautet (X 163):

"It was a novel without a plot and with only one character, being, indeed, simply a psychological study of a certain young Parisian, who spent his life trying to realise in the 19th century all the passions and modes of thought that belonged to every century except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the world spirit had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that men have unwisely called virtue, as much as those natural rebellions that wise men still call sin. The style in which it was written was that curious jewelled style, vivid and obscure at once, full of *argot* and of archaisms, of technical expressions and of elaborate paraphrases, that characterises the work of some of the finest artists of the French school of *Symbolistes*. There were in it metaphors as monstrous as orchids, and as subtle in colour. The life of the senses was described in the terms of mystical philosophy. One hardly knew at times whether one was reading the spiritual ecstasies of some mediæval saint or the morbid confessions of a modern sinner. It was a poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain."

Dieses buch nun »fasziniert« Dorian, aber es »gefällt« ihm nicht eigentlich. Die halb romantischen, halb wissenschaftlichen aspirationen des helden scheinen ihm ganz sein eigenes leben widerzuspiegeln (XI 165), nur kennt er, dessen jugend unvergänglich ist, nicht »jene fast groteske furcht vor spiegeln«, die den rasch alternden Pariser so früh überkommt (ebd.). Später (XVI. schluß, 187 ff.) wird auf das 7., 8. und 9. kapitel des französischen romans hingewiesen, wo der Pariser held, gleich den dekadenten römischen kaisern, perversen lüsten fröhnt

und sich in die grausige geschichte jener renaissancegestalten vertieft, »die laster und blut und ermattung zu ungeheuern oder wahnsinnigen gemacht hat«. Ganz gegen das ende (XIX 279) erwähnt Dorian das buch noch einmal und wirft Lord Henry vor, daß er ihn damit vergiftet habe. Der aber leugnet es: man kann durch kein buch vergiftet werden: die kunst hat keinen einfluß auf unsere handlungen . . .

Joris-Karl Huysmans' *A Rebours* erschien 1884, also noch in der hochflut des französischen naturalismus[1]). Früher hatte der verfasser ua. *Marthe* (1877), *Les Sœurs Vatard* (1879) geschrieben, die rein naturalistischen tendenzen huldigen. In *A Rebours* aber, in dessen helden Des Esseintes er »den autoritativsten typus der dekadenz« zeichnet (Holbrook Jackson a. a. o. s. 74), liegen schon die keime seines späteren katholizismus beschlossen. Des Esseintes ist allerdings weit entfernt davon, wie später Durtal in *En Route* (1894), in einem trappistenkloster in strengen bußübungen ein seelenbad zu suchen; am schlusse steht er vielmehr moralisch und philosophisch immer noch dem nichts gegenüber, aber gerade in diesen schlußseiten wird angedeutet, daß, wenn ihm nur nicht der glaube fehlte, er sich in der gesellschaft von gebildeten und gelehrten geistlichen am wohlsten fühlen würde (XVI 287).

Der roman ist folgendermaßen aufgebaut: In einer »Notice« wird kurz das wichtigste über die personalien des helden mitgeteilt. Als letzter sproß einer geistig und körperlich heruntergekommenen adelsfamilie wird er von Jesuiten erzogen, macht die üblichen ausschweifungen naturalistischer romanhelden mit und zieht sich, als er an seinem eigenen körper die kommende neurose spürt, als vollendeter menschenhasser in ein idyllisches fleckchen bei Paris zurück, Fontenay-aux-Roses, um gänzlich seinen sonderbaren neigungen zu leben. Nun erst beginnt der »roman«, dh. wir erfahren, wie Des Esseintes sein haus einrichtet, welch seltsame bücher er liest — von Petronius bis zur Patrologie von Migne, von Balzac und Baudelaire bis zu Ozanam und Veuillot —, welche gemälde, welche musik er liebt, wie

---

[1]) Seit 1903 — also nach seiner rückkehr zum katholizismus (1892) — fügte der verfasser († 1907) den ausgaben eine vorrede hinzu, in der er den roman einer selbstkritik unterzieht und seine damaligen pessimistischen anschauungen mit seinen gegenwärtigen positiven vergleicht. — In folgendem wird zitiert nach der ausgabe von 1912 (Paris, Charpentier).

er sich an blumen der bizarrsten formen und der betäubendsten gerüche berauscht, wie er beinahe nach London reiste, wenn er nicht schließlich einsähe, daß er es zu hause doch am bequemsten hat. Dabei wird er immer kränker, und endlich befiehlt ihm der arzt, nach Paris zurückzukehren. Aus seinen träumereien über die vergangenheit — dem beliebten kunstmittel der naturalisten — hören wir auch manches über sein vorleben: von seinen liebhabereien als *dandy*, seinen boshaften experimenten mit menschenschicksalen, seinen maitressen[1]).

Die grundidee des romans ist, nach Huysmans' eigener versicherung (Préface, s. VI), die, einen gebildeten, feinen, reichen menschen zu zeichnen, »der in der künstlichkeit (*artifice*) rettung sucht vor dem ekel, den das laute leben und der Amerikanismus seiner zeit ihm einflößen«. Des Esseintes philosophiert darüber folgendermaßen (II 31 ff.): »Die künstlichkeit erschien [dem helden] als das kennzeichen menschlichen genies. Die natur hatte, wie er sagte, abgewirtschaftet; durch die abgeschmackte einförmigkeit ihrer landschaften und ihrer himmel hat sie die aufmerksame geduld wahrhaft feiner menschen endgültig erschöpft.« Übrigens hat der mensch es verstanden, sie gänzlich zu ersetzen: die effekte der elektrizität stehen keiner mondnacht, die künstlichen kaskaden keinem natürlichen wasserfalle nach. Ja, sogar das meisterwerk der natur, das weib in seiner schönheit, hat menschlicher erfindungsgeist übertrumpft: »— durch den blendenden, strahlenden schönheitstyp der beiden lokomotiven, die die nordbahn in ihre dienste gestellt hat!« [2])

Lassen sich nun Wildes anspielungen im *Dorian Gray* auf diesen roman von Huysmans übertragen? Es ist evident, daß wir hier zu scheiden haben zwischen Dorians gesamturteil über das buch, den bemerkungen, die Wilde deutlich der ökonomie der handlung zuliebe eingeflochten hat, und schließlich den allgemeinen anregungen, die von dem roman ausgegangen sein mögen.

---

[1]) Längere deutsche zitate finden sich im 2. bd. von Max Nordaus *Entartung* (scharf polemisch!); ähnlich ablehnend urteilt Brunetière, *Les Petits Naturalistes* (1884) in seinem *Roman Naturaliste*.

[2]) Bei derlei paradoxen denkt man unwillkürlich an die berühmten — viel witzigeren — stellen des *Decay of Lying* über die überlegenheit der kunst gegenüber der natur oder an Whistlers epigramm über den »höchst albernen sonnenuntergang« in der zehn-uhr-vorlesung.

Es kann, nach dem gesagten, wohl niemand leugnen, daß das oben zitierte gesamturteil über das "poisonous book" trefflich auf *A Rebours* paßt, ja daß gewisse ausdrücke geradezu durch entsprechende französische wendungen hervorgerufen scheinen, so besonders die betonung der *artificiality*. Die kennzeichnung des stiles stimmt im allgemeinen ebenfalls zu Huysmans' art, nur wurden seine massigen, nicht immer eleganten sätze von dem glatten sprachkünstler Wilde in seinem eigenen sinne umgedeutet[1]). Auffällig ist auch, daß Wilde diesen stil als typisch für die französischen symbolisten bezeichnet. Aber das erklärt sich einmal aus seiner prinzipiellen abneigung gegen alles rohnaturalistische, und zum andern durfte der feinfühlige Dorian nicht von einem brutalen buch beeinflußt werden — das wäre stillos gewesen! — Was von den metaphern des französischen romans gesagt ist — *as monstrous as orchids and as subtle in colour* —, klingt wie ein kondensierter eindruck jenes erstaunlichen kapitels von Des Esseintes' blumen, die er selbst *monstrueuses* und *stupéfiantes* nennt (VIII 120, 124). — Das »sinnenleben, das in ausdrücken mystischer philosophie beschrieben« ist, die »ekstase der mittelalterlichen heiligen« finden sich tatsächlich in *A Rebours* verquickt mit den »morbiden bekenntnissen eines modernen sünders«. Huysmans beschreibt uns (V 81) unheimliche kupferstiche, die religiöse szenen darstellen, die ganze phalanx der alten kirchenschriftsteller zieht vor uns auf; kurz, Des Esseintes »umgibt sich mit einer klosteratmosphäre, einem weihrauchduft, der seine sinne benebelt, seine nerven erregt« (VII 104); er pflegt einen *mysticisme dépravé et artistement pervers*« (XVI 287), stets bereit, in den niederungen des sadismus (XII 209) und der knabenliebe (IX 145) zu wühlen.

Die einführung des »vergiftenden buches« im *Dorian Gray* dient nun in mancherlei hinsicht der ökonomie der handlung. Wir können in dieser episode gleichsam eine anwendung und einen beweis für den alten erfahrungssatz der moraltheologie sehen, daß der am schlechtesten sei, der durch schlechte bücher verdorben wurde. Es ist dies jene »gehirnsinnlichkeit«[2]), die Lord Henry gleich bei seinem ersten gespräche als in Dorian schlummernd erkannte, und die er mit argen worten weckt

---

[1]) Vgl. auch die oben zitierte briefstelle, s. 37 anm. 2.

[2]) Vgl. über dieses wort R. M. Meyers gehaltreichen aufsatz über O. Wilde, Velh. & Klasings Monatsh., Juni 1913. Vgl. auch *De Profundis* (Tauchn. s. 92).

(II 29—30). Die erste folge dieser sich allmählich regenden sinnlichkeit ist die liebe zu Sibyl Vane, die Dorian, sich selbst betrügend, als gänzlich rein ansieht (IV 80). Nach dem selbstmorde der armen schauspielerin bedarf es nun eines neuen anstoßes, um Dorian weiter auf dem wege zu treiben, auf dem ihn der experimentierende Lord haben will, und dazu dient eben jener gefährliche roman. Die einführung des buches gerade an dieser stelle bedeutet also eine wohlberechnete steigerung der motive: auf die flüchtigen worte folgt die bleibende schrift.

Zugleich aber soll der französische held mit seiner — von Wilde erfundenen — idiosynkrasie gegen spiegel[1]) eine folie bilden zu dem glücklicheren Dorian, der keine solchen äußeren hemmungen kennt. — Ähnliches gilt von den reminiszenzen, die aus kapitel 7—9 des französischen romans stammen sollen, die römischen kaiser und die renaissancemenschen, in denen Dorian seine »literarischen ahnen« (XI 187) erblickt. Es ist das für Wilde zunächst ein kunstmittel mehr, um alle jene seltsamen anekdoten und aufzählungen anzubringen, die er so sehr liebt[2]). Dadurch aber, daß er die gewagtesten beispiele aus einer französischen quelle zitiert, umgeht er den vorwurf, selbst brutal zu sein, und schafft zugleich in der phantasie des lesers eine neue, eigenartige beziehung zwischen seinem helden und dem jungen Pariser.

Die schwierigste frage ist nun die, zu entscheiden, ob *A Rebours* irgendwie auf die gestaltung von *Dorian Gray* selbst von wesentlichem einfluß gewesen. Wenn in nachfolgendem ein versuch in bejahendem sinne gemacht wird, so ist es wohl unnötig, zu betonen, daß die eigenart und das talent Wildes, die sich gerade in *Dorian Gray* von ihren allerbesten seiten zeigen, durch derlei parallelen nicht verkleinert werden kann.

Dreimal wird uns erzählt, daß Des Esseintes mit menschenschicksalen in gewissenloser weise experimentiert. Zuerst (II 91) ermuntert er einen freund, der nur über bescheidene mittel verfügt, zur heirat mit einer anspruchsvollen frau; der erfolg

---

[1]) Es ist nicht angängig, hier eine der schlußszenen (XV 275) heranzuziehen, wo Des Esseintes voll entsetzen über sein gespensterhaftes antlitz einen spiegel aus den händen gleiten läßt; denn der wesentlichste punkt, »eine groteske furcht«, ist bei Huysmans nicht einmal angedeutet.

[2]) Vgl. *De Profundis*, Tauchn. s. 69, wo Nero, Caesar Borgia, Alexander VI. und Heliogabalus genannt werden.

ist unfriede, beiderseitiger ehebruch, schließliche scheidung. Des Esseintes aber triumphiert, daß sein »schlachtenplan« richtig war. — Dann will er — allerdings vergeblich — »einen raubmörder heranziehen« (II 91), indem er einen halbwüchsigen burschen zunächst alle freuden des lebens genießen läßt und ihm dann, wenn er an den genuß gewöhnt ist, den gewährten monatswechsel entzieht. — Endlich (XIII 226) läßt er unter spielende kinder kuchen werfen, damit die schwächsten unter ihnen zu krüppeln geschlagen und noch überdies von ihren eltern mißhandelt werden, wenn sie mit zerrissenen kleidern heimkommen.

Es liegt nahe, in diesen versuchen etwas wie eine vorausnahme von Lord Henrys sorgfältigerem und furchtbarerem experimente zu sehen. Es kann sich dabei aber nur um eine anregung im allgemeinsten sinne handeln. Denn anstatt Dorian absichtlich zu verderben, ist Lord Henry ein geist, der böses schafft, indem er »gutes« will, oder etwas, das ihm als »gut« dünkt — er will »einen vollkommenen typus« aus ihm machen.

Worin besteht nun das wesen dieses »vollkommenen typus«? Sein theoretisches vorbild war, das haben E. J. Bock[1]) und E. Bendz[2]) in ihren abhandlungen zur genüge gezeigt, nicht anders als der mißverstandene Epikuräismus Walter Paters, wie er besonders aus der »Conclusion« seiner *Renaissance* deduziert wurde. Daß aber das praktische vorbild wesentlich in Des Esseintes zu sehen ist, das kann wohl fast ebenso deutlich gemacht werden. Dorian Gray sieht selber in jenem romanhelden "*a kind of prefiguring type of himself*" (XI 165).

Zunächst läßt Dorian sich neun vorzugsexemplare des buches aus Paris kommen und in verschiedenen farben binden, die seiner wechselnden stimmung rechnung tragen (XI 165). Nach ähnlichen grundsätzen hat sich Des Esseintes eine ganze bibliothek eingerichtet. Früher, als er noch als *dandy* in Paris wohnte (I 15), hatte er seinen salon in einzelne nischen geteilt, mit verschiedenfarbigen tapeten entsprechend dem charakter der dort aufgestellten werke. Besonders stolz war er auf seine

---

[1]) Bock, *Walter Paters einfluß auf O. Wilde.* (Bonner studien zur engl. philol. nr. 8.) Bonn 1913. Vgl. bes. s. 21 ff., 69 ff.

[2]) Bendz, *The Influence of Pater and Matthew Arnold in the Prose-Writings of O. Wilde;* Lund, diss. 1914. Vgl. bes. s. 47—49.

modernen autoren, die er mit eigenen lettern, eigenem papier und eigenen einbänden hatte ausstatten lassen (XII 186).

Dorian sucht also (XI 167 ff.) seinen neuen lebensplan zu verwirklichen und, ein zweiter Petronius, ein *arbiter elegantiarum* auf ästhetisch-philosophischer grundlage zu werden[1]). Er gibt große konzerte und intime diners mit wohlberechnetem tafelschmuck. Er wird das vorbild aller lebejünglinge in seinen anzügen und sonstigen gepflogenheiten. Ähnliches wird uns von Des Esseintes aus seiner Pariser zeit berichtet (I 45). Er ließ seine lieferanten antreten und hielt ihnen »predigten über den dandyismus«, er schrieb ihnen die exzentrischsten macharten für seine garderobe vor, und manchmal, bei kleinen mißgeschicken, gab er einen festlichen trauerschmaus mit lugubrem gedeck und ebensolcher tafelmusik.

Dorian Grays liebhabereien werden uns im einzelnen vorgeführt (XI, gegen schluß). Zunächst zeigt er eine gewisse hinneigung zum katholizismus, dessen erhabener gottesdienst ihn besonders anspricht. Eine zeitlang beschäftigt er sich mit den »materialistischen doktrinen der deutschen Darwinistischen bewegung«, um sich dann dem studium der wohlgerüche zu ergeben, in denen er seltsame entsprechungen mit menschlichen stimmungen entdeckt. Oder er widmet sich der primitiven musik wilder völker und sammelt die sonderbarsten instrumente, studiert die lichtwirkungen der edelsteine und liest nach über ihre bedeutung in der vergangenheit und bei exotischen völkern. Wiederum verlegt er sich aufs sammeln von stickereien und tapeten und entwickelt eine liebhaberei für kirchliche gewänder. Schließlich versenkt er sich in die gemäldegalerie seiner vorfahren und in die geschichte jener renaissancemenschen, die den französischen romanhelden angeblich so sehr entzückt haben.

Dieses ganze überlange kapitel geht nun im einzelnen zurück auf manche anregung, die Wilde von Huysmans empfangen und die er in charakteristischer weise ausgestaltet hat — dh. niemals roh werdend, mehr wert auf die impression als auf die sache selbst legend, und sich immer in solchen grenzen des geschmacks und der schicklichkeit haltend, wie sie für das publikum, an das er sich wandte, selbstverständlich waren.

---

[1]) Huysmans (III 40—42) würdigt Petronius als autor des *Satyricon.*

Daß Des Esseintes ebenfalls katholisierende anwandlungen hat, wurde schon erwähnt. Sie sind auf seine erziehung bei den Jesuiten und seine eifrige beschäftigung mit den lateinischen kirchenschriftstellern zurückzuführen. Dankbar erinnert er sich der dienste, die die mittelalterliche kirche der kunst und wissenschaft erwiesen, und, wie Dorian, sammelt er gottesdienstliche geräte und kirchengewänder (VII 104 ff.)[1]).

Hinneigungen zum »deutschen Darwinismus« sind bei Des Esseintes nicht zu verzeichnen — er schwärmt dafür für Schopenhauer. Um so intensiver betreibt er das studium der wohlgerüche (X 149 ff.). Er glaubt, daß man dazu kommen könne, den geruchsinn so weit zu entwickeln, daß er, bei geeigneter zusammenstellung von düften, einen eindruck empfange analog dem, den das auge durch ein gemälde oder das ohr durch ein lied erhält! So studiert er also »die grammatik und die syntax der wohlgerüche« und ihre geschichte, die »schritt für schritt der geschichte der französischen sprache gefolgt« ist. Gleich Dorian Gray evolviert er eine »psychologie des parfüms« (*D. Gray* 173, *A Reb.* 154) — nur braucht er zehn seiten dazu, während Dorian in einem paragraphen fertig wird[2]).

Die seltsamen musikgeräte mit ihren schrillen tönen, die Dorian so sehr liebt, haben bei Des Esseintes, der vielmehr für die strengen formen des Gregorianischen kirchengesanges sich begeistert (XV 268 ff.), keine parallele. Dagegen ist auch er wohlerfahren in der edelsteinkunde, wie aus der sonderbaren episode (IV 55 ff.) erhellt, in der er auf den schild einer lebendigen schildkröte kostbare juwelen einsetzen läßt, damit dieser schmuck des tieres die grellen farben der teppiche

---

[1]) Wörtliche übereinstimmungen finden sich hier keine.

[2]) Vgl. besonders: *The musk that troubled the brain* gegen *le musc-tonkin, aux éclats terribles* (155); *the spikenard that sickens* gegen *cette pure essence de spika-nard, si chère aux Orientaux et si désagréable aux Européens; the champaka that stained the imagination* zu *le champaka*, aufgezählt unter den *essences humaines et quasi félines, semant la jupe, annonçant la femme poudrée et fardée* (156—157). — Bernhard Fehr (Archiv StNspr. 135, 102) bringt diese stelle in zusammenhang mit Gautiers »Duftsymphonie« in dem gedichte *Affinités secrètes.* Ganz deutlich ist der Gautiersche gedanke in den vorhergehenden grübeleien Dorians (s. 139). Daß auch zwischen Gautiers *Mlle. de Maupin* und *Dorian Gray* gewisse beziehungen bestehen — vgl. zb. Basils verhältnis zu Dorian und d'Alberts jagd nach seinem schönheitsideal —, wird uns Fehr wohl bald selbst darlegen.

dämpfe. Des Esseintes ist wählerischer als Dorian, aber Chrysoberylle, Cymophane und Peridote — die meisten leser werden mit diesen worten nur unklare, exotische vorstellungen verbinden — bevorzugen sie beide [1]). Die geschichten dagegen, die sich an die eigenschaften der einzelnen steine knüpfen, sind Dorians alleiniges geisteseigentum. — Des Esseintes' verschiedene literarische analysen schließlich, besonders seine vorliebe für Baudelaire (XII 188), haben einigermaßen ein gegenstück in Dorian Grays würdigung von Gautiers *Émaux et Camées* (XIV 210).

In *A Rebours* finden sich auch themen, die in hinsicht auf andere werke Oskar Wildes von interesse sind, ohne daß man dabei von mehr als von allgemeinen ähnlichkeiten oder anregungen sprechen könnte. — Da fallen zunächst auf die schwülen beschreibungen von Gustave Moreaus ölgemälde *Salome vor Herodes tanzend* (V 71 ff.), und seines Aquarells *L'Apparition* (*Die vision der Salome*). Der charakter der Salome hatte Des Esseintes immer angezogen; aber kein bibelbericht, kein maler und kein dichter hatten seinen traum verwirklicht, bis endlich Moreau sie malte — "surhumaine et étrange":

S. 74: Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche".

Wer möchte in diesen brünstigen sätzen nicht wesentliche züge auch der Wildeschen Salome wiedererkennen! Ist es nicht, als ob Wilde als dichter verwirklichen wollte, was dem maler hier so gut gelungen, indem er den »erotismus« (s. 78) der Herodiastochter auf die spitze treibt und sie für den leib des propheten selbst entbrennen läßt [2])?

---

[1]) *The olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wire-like line of silver, the pistachio-coloured peridot* (175) und *des chrysobéryls vert asperge; des péridots vert poireau* (58); ... *la cymophene avec des moires azurées courant sur la teinte laiteuse qui flotte à l'intérieur* (59)

[2]) Nach allem, was wir über die entstehung des dramas wissen, ist ja eine gleichzeitige beschäftigung mit *Dorian Gray* und *Salome* (1889—91) sicher

Daß Huysmans sich in dem paradox von der überlegenheit der kunst über die natur mit Wilde und Whistler berührt, wurde schon oben (s. 40, anm. 2) erwähnt. Hier sei noch kurz auf die vorliebe Des Esseintes' für das »prosagedicht« (XIV 264 »*poème en prose*«) hingewiesen; er faßt es allerdings in einer weise als komprimierten roman auf, die mit Wildes parabelhaften *Poems in Prose* nichts mehr gemein hat. Auch Des Esseintes' haß gegen die philanthropen (XIII 224) sei schließlich noch angeführt, jene unmenschen, die arme würmer in findelheimen großziehen, anstatt ihnen mitleidig das elend des erdenlebens zu ersparen [1]).

Als positives resultat unserer untersuchung dürfen wir also die gewißheit buchen, daß das »Poisonous Book« in *Dorian Gray* tatsächlich *A Rebours* ist, und daß Des Esseintes auch das vorbild für manche einzelheiten der ästhetischen lebensauffassung von Dorian abgegeben hat. Dabei ist zu beachten, daß diese züge unterschiedslos sowohl aus des helden Pariser zeit wie aus seinem einsiedlerleben in Fontenay genommen sind. Auch hat Wilde wohl noch weitere anregungen aus Huysmans' roman geschöpft, die gelegentlich in anderen werken auftauchen. Überall jedoch konnten wir uns überzeugen, daß Wilde zwar die von anderen begonnenen fäden gern aufnimmt, sie aber stets in durchaus eigenartiger weise fortspinnt [2]), so daß sie eigentlich nur das rohmaterial zu seinen kühnen phantasien sind, und seine künstlerische selbständigkeit immer gewahrt bleibt.

---

anzunehmen. Vgl. F. K. Braß, *O. Wildes Salome. Eine kritische quellenstudie.* Diss. München 1913. Braß' arbeit enthält interessante einzelheiten, er geht aber mit seinen künstlichen konstruktionen über den zweifellos vorhandenen einfluß von Maeterlincks *Princesse Maleine* entschieden zu weit. — Vgl. auch in *A Rebours* XIV 259 den kurzen hinweis auf Stephan Mallarmés gedicht *Hérodiade*.

[1]) Ähnlich öfters bei Wilde; bes. *Soul of Man under Socialism*, passim; auch *D. Gray*, III 56: "I can sympathise with everything, except suffering, said Lord Henry" und *A Woman of No Importance*, Tauchn. s. 39 ff.

[2]) Außerhalb dieses zusammenhangs vgl.: "Lord Faudel, . . . as bald as a Ministerial Statement in the House of Commons" (D. Gray III 53) und Musset, Namouna: "Hassan était donc nu . . . comme le discours d'un Académicien."

Würzburg. Walter Fischer.

A PROPOS DE LA *SALOMÉ* D'OSCAR WILDE.

C'est un fait reconnu depuis longtemps, et que parfois on a relevé avec un peu de malveillance, qu'en écrivant son drame de *Salomé* Oscar Wilde s'est fortement inspiré d'un conte de Flaubert, — *Hérodias*, — et d'un autre ouvrage d'un écrivain contemporain, je veux parler des *Sept Princesses* de Maeterlinck, paru précisément quelque temps avant que Wilde commençât sa pièce, en 1891 [1]).

Faisons tout d'abord une distinction. Ce que l'auteur de *Salomé* paraît avoir voulu surtout imiter dans l'œuvre de Maeterlinck, fut son style à la fois suggestif et simple et dont il comprit tout l'avantage qu'il en pouvait tirer pour le drame qu'il avait en vue. *Salomé* est »un essai à la facon distinctive et originale de Maeterlinck«, — ainsi s'exprime Mr. Ross, l'ami de Wilde, dans une note en tête de l'édition anglaise de 1907. »La lecture des *Sept Princesses* de Maeterlinck lui avait enseigné une langue dont la simplicité fait la puissance«, écrit avec compétence un autre critique, parlant encore de la princesse Salomé [2]). Dans quel sens plus précis devons-nous accepter ces deux jugements, et quelle est à peu près leur part de vérité? C'est ce que nous étudierons plus loin.

En se laissant influencer par Flaubert, Wilde n'a guère fait que suivre la méthode de composition qui lui était habituelle

---

[1]) A ces deux influences indubitables on en peut ajouter une troisième pour sa manière de concevoir le type de Salomé: le célèbre tableau de Gustave Moreau, que Wilde ne fut pas sans connaître et admirer (de même que la si brillante et si subtile analyse qu'en a donnée J. K. Huysmans dans *A Rebours*), et qui est, et plus encore que le conte de Flaubert, le véritable pendant du drame de Wilde, par l'esprit et par l'exécution.

[2]) Arthur Ransome, *Oscar Wilde*, trad. G. de Lautrec et H. D. Davray, Mercure de France, p. 161.

et qui consistait, somme toute, à saisir dans n'importe quelle œuvre d'un autre telle idée qui lui plaisait, d'en trouver une application surprenante et hardie, en même temps que d'en restreindre la portée et d'en éliminer tous les accessoires inutiles, et enfin de l'embellir des prodigalités multiples de l'invention artistique, qui sont aux idées, ces filles de l'âme, ce qu'est aux jolis corps le luxe éclatant d'une exquise et rare parure. Ici comme ailleurs la valeur de son œuvre, à part ses qualités de style, est toute dans l'intensité avec laquelle cette idée-là a été reconçue, développée et amenée à sa fin logique, à sa dernière expression.

Élève, cette fois, il s'est élevé à la hauteur du maître par l'ardeur de l'inspiration et par l'économie des effets, il l'a surpassé par un sentiment plus aigu et plus tourmenté de la vie passionnelle, et par la beauté lyrique de la phrase. Pour lui appliquer un mot de lui-même: ayant vu dans le jardin d'un voisin une merveilleuse tulipe à quatre pétales, il lui fallut en cultiver une plus monstrueuse encore à cinq pétales. N'ayant jamais rien tenté qui ne fût extraordinaire, — c'est lui-même qui l'affirme, — cet étonnant Protée, voulant écrire un drame de Salomé et, qui plus est, l'écrivant, a, non seulement renchéri sur Flaubert, mais encore sur lui-même. De toutes ses œuvres, assez nombreuses, assez inégales, il est vrai, de mérite comme de caractère, mais toutes empreintes du même génie fantaisiste, fiévreux et paradoxal, pas une n'atteint à celle-là par l'éclat de la vision créatrice, ni par l'incomparable netteté des contours.

Qu'y a-t-il donc de commun entre ces deux ouvrages, l'*Hérodias* de Flaubert et la *Salomé* de Wilde? De quelle façon, par quels traits de réminiscence ou de similarité voulue l'un se rattache-t-il à l'autre? C'est ce que j'ai essayé d'établir brièvement dans les quelques pages qu'on va lire.

Le conte de Flaubert, on le sait, est divisé en trois chapitres. Le premier nous présente, sur la terrasse de sa citadelle de Machærous, le Tétrarque Hérode-Antipas en proie, ce matin-là, à de vives inquiétudes causées par sa politique vacillante et douteuse, qui menace de mal tourner, et aussi par un certain Juif fanatique, Iaokanann, que depuis quelque temps il détient dans un cachot et qu'il n'ose ni relâcher ni mettre à mort. Il est rejoint par sa femme,

Hérodias, qui lui redit sa haine pour Iaokanann, dont les discours virulents remplissent ses jours d'amertume et d'humiliations, et lui demande de le faire tuer. Il refuse, ne l'écoutant d'ailleurs pas. Il vient d'apercevoir, sur la terrasse d'une maison voisine, une jeune fille dont il suit avec intérêt les gestes gauchement gracieux. Qui est-ce? Hérodias dit qu'elle n'en sait rien. Ce n'est que plus tard dans la journée qu'il apprendra que la fillette, pour laquelle il éprouve déjà un vague désir, est Salomé, fille d'Hérodias en premières noces et que celle-ci a fait élever loin de Mæcherous dans le dessein d'en faire la maîtresse de son mari afin de se sauvegarder sa position à elle-même.

Au deuxième chapitre c'est l'arrivée de Vitellius, le Proconsul romain, accompagné de son fils Aulus et de nombreux soldats. Des sectaires juifs viennent solliciter du Proconsul des faveurs et des privilèges, tandis que d'autres viennent fêter l'anniversaire du Tétrarque. Ayant découvert par hasard que le mont de basalte sur lequel est construite la citadelle, est tout creusé de chambres et de voûtes souterraines, Vitellius demande à les visiter toutes. Le Tétrarque, Hérodias et la foule le suivent. Arrivé à la citerne où est enfermé Iaokanann, il fait soulever le disque de bronze qui en couvre l'entrée. Le prisonnier, dès qu'il se voit observé, se met à prophétiser et à injurier Hérodias. Remonté dans son palais, Hérode entrevoit derrière une portière un bras de jeune fille, dont la vue évoque dans son âme un souvenir qu'il ne parvient à préciser.

Enfin le dernier chapitre nous relate le repas de fête donné en l'honneur des deux Romains et de l'anniversaire du Tétrarque, — les préparatifs de la salle du festin, les convives au visage rayonnant et couronné de fleurs, Aulus avalant et vomissant les mets, les Juifs vociférant et se disputant au sujet de leur religion. Soudain au milieu du vacarme apparaît au fond de la salle une jeune fille, qui, arrivée devant l'estrade qu'occupe la table proconsulaire, retire sa voile et se met à danser d'une manière lascive et langoureuse. Antipas, pâmé de volupté, l'appelle à lui et lui promet tout ce qu'elle voudra lui demander en récompense. Elle lui demande de lui faire apporter sur un plat la tête de Iaokanann. Contraint par sa parole, il la lui accorde. Le bourreau, après avoir offert la

tête tranchée à Salomé, la présente aux capitaines romains et aux autres, puis ensuite au Tétrarque qui, resté seul, après le départ des convives, s'attarde à la regarder, les joues baignées de larmes, dans la salle maintenant obscure. Trois amis du prophète, s'étant emparés de sa tête, s'en vont vers la Galilée. »Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement.«

Ainsi se termine sur ce ton calme et grave, tel un récit de l'Évangile, le conte de Flaubert. Tout cela nous rappelle un peu, avec son air de détachement, par l'étrangeté et le vif réalisme des faits narrés et par son style à la fois si sobre et si coloré, une page de quelque historien des temps anciens, impassible et inconscient virtuose du tragique, du violent et du monstrueusement fantasque. Et cette évocation d'une scène imaginaire, qu'une vingtaine de siècles éloigne de nous, c'est l'œuvre d'un visionnaire doublé d'un artiste puissant et d'un érudit. Si cela semble encore frémir, au travers des siècles, de mouvement et de vie, c'est que la vérité intuitive, et que perçoit seul notre œil d'artiste, d'un rêve ardent et clair, se trouve renforcée et confirmée par une autre vérité, celle-là empirique et, en quelque sorte, plus vérifiable, et qui se base sur l'ingénieux emploi du détail historique, sur le méticuleux et savant souci du mot propre et du mot technique. Enfin le même procédé, le même art qu'on admire, sur une plus grande échelle, dans *Salammbô* . . .

Ce petit chef-d'œuvre d'un exotisme éblouissant et laborieux, qu'est-il devenu entre les mains du poète anglais?

Remarquons d'abord que des trois parties d'*Hérodias* Wilde n'en a guère utilisé qu'une seule, la dernière, ne conservant des autres que deux ou trois lambeaux de phrases, des noms de personnages et quelques traits de peu d'importance. Et ici se révèle son rare instinct de dramaturge. Car le conte de Flaubert, tout en lui fournissant les éléments d'un sujet des plus dramatiques, n'exprime aucune des grandes passions tragiques ni aucun des conflits de cœur qui en résultent. L'amour n'y figure point. Antipas n'éprouve pour Salomé qu'un désir momentané. Elle-même, féerique et charmante apparition, ne sort de l'ombre que pour y rentrer aussitôt. Iaokanann, invisible, ne fait que vomir des imprécations dans une cave. C'est donc Hérodias le principal personnage; et Hérodias, dominée par ses ambitions et par l'esprit de vengeance,

Hérodias n'est pas non plus un caractère vraiment tragique. Aussi bien la fin est-elle moins un dénouement que le dernier et le plus mouvementé d'une série de tableaux, dont le plus grand mérite est bien celui d'être des tableaux.

Voyons donc comment s'y est pris Wilde. En même temps qu'il retranchait tout ce qui n'a, chez Flaubert, qu'une valeur anecdotique ou documentaire, ou qui n'y tient que de la narration, il a relégué au second plan Hérodias, en lui conservant toutefois, comme traits principaux, sa haine pour Iaokanann et son naturel acariâtre et orgueilleux. Des deux Vitellius il a fait un comparse: c'est Tigellin; et des interminables disputes des Juifs, un bref intermède. En revanche, il a inventé l'épisode du jeune Syrien. Enfin, il a approfondi énormément le motif de la danse et, par là, du sujet entier. Car, chez lui, c'est à l'invitation pressante d'Hérode, qui brûle d'amour pour elle, que Salomé consent à danser, et non pas à l'instigation de sa mère; et si elle y consent, c'est parce que, de son côté, elle y voit un moyen d'assouvir son amour et sa haine pour Iaokanann. L'amour de Salomé, voilà l'idée originale de Wilde, voilà son coup de maître! C'est par cette émotion fondamentale que progresse l'action du drame. C'est cet amour qui entraîne tous les événements tragiques qui en marquent l'évolution et l'apogée: le suicide du jeune Syrien, la décollation d'Iaokanann, la mort de Salomé elle-même.

Choisissant pour cadre au jeu tempêtueux ou sourd des passions la scène du festin[1], c'est encore à Flaubert qu'il a emprunté le sombre et somptueux décor de son drame. Et ici encore il a su adapter aux circonstances nouvelles les emprunts qu'il s'est plu à faire. Il y a, on le sait, dans *Hérodias* une accumulation de détails pittoresques et frappants, de menus faits très vivants et très réalistes, qui ressuscitent l'âme d'une civilisation disparue et donnent la sensation d'une époque et d'un pays nettement délimités. Or, de »couleur locale«, au sens étroit du terme, il n'y en a guère chez Wilde. Tout en conservant la fiction d'un milieu d'Orient antique, il a renoncé à toute intention de donner aux personnages ou à l'action même de son drame plus qu'une apparence de vérité historique. La représentation des passions dépravées et féroces, s'entrechoquant dans un vertigineux délire, étant son premier objet, il a visé naturellement à un exotisme plus indécis, plus général

et plus grandiose par son vague même, à un ton, à une atmosphère, bien plus qu'à une reconstitution détaillée d'un lointain passé. Nous n'avons pas seulement, en lisant cette œuvre de Wilde, une impression de quelque chose de très primitif, de très éloigné de nous, et qui appartient tout à fait à l'histoire, mais aussi de quelque chose d'étrangement familier, qui pénètre et nous touche au plus profond de nous-mêmes, bien autrement que le conte de Flaubert, auquel manquent et l'unité d'une idée et l'émouvant intérêt d'un drame personnel. Il y a, dans *Salomé*, une saveur tout asiatique de sauvagerie raffinée et de sensualité corrompue. Mais c'est aussi comme une obsession de choses profondément humaines, éternelles et terribles, de choses aussi vieilles que le monde, et qui ne sont d'aucun temps ni d'aucune nation en particulier. Et des choses s'y échangent frémissant de la passion antique et curieusement belles, — plus belles et plus irréelles que n'en ait jamais murmuré à l'oreille d'un amant mort telle Orientale ou Romaine: »Il n'y avait rien au monde d'aussi blanc que ton corps. Il n'y avait rien au monde d'aussi noir que tes cheveux. Dans le monde tout entier il n'y avait rien d'aussi rouge que ta bouche. Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums, et quand je te regardais j'entendais une musique étrange.« Et c'est pourquoi l'Orient vrai, l'Orient de la légende et de l'histoire n'est, après tout, dans cette *Salomé* qu'un prétexte charmant, qu'un déguisement chimérique et brillant de ce modernisme dont on dirait que le talent congénère de Beardsley a peut-être trop bien saisi le côté »décadent« et paradoxal.

C'est donc, tout compte fait, d'assez peu de choses que l'auteur de *Salomé* est redevable à l'auteur d'*Hérodias*. Car, enfin, celle-ci n'a été pour Wilde qu'un point de départ, que la base d'une invention originale, où ni l'inspiration, ni le traitement du sujet, ni le style ne se ressentent en rien d'essentiel, ou même de très important, du prétendu modèle. Ce qu'il y a emprunté, il l'a assorti et refondu, mis sur un terrain plus élevé, subtilisé infiniment. Au seul appel à l'imagination visuelle et à la curiosité savante ou lettrée, il a substitué la troublante fascination d'un amour virginal et pervers, semant dans sa nonchalante course la Folie, la Luxure, la Mort. Manieur de mots des plus ingénieux, même en créant

dans une langue étrangère, il a trouvé le moyen d'y imprimer la marque personnelle de son style, qui rappelle si peu la manière »impersonnelle« de Flaubert ...[1])

Ajoutons quelques mots au sujet de quelques analogies qui se rencontrent entre les deux ouvrages dont il est question ici. Les notes sommaires qu'on va lire, et qui se rapportent toutes à des choses, en somme, insignifiantes, n'auront d'autre intérêt (ai-je besoin de le dire?) que de mettre un peu en lumière, chez un écrivain doué d'une mémoire peu commune, sa faculté de s'assimiler ses lectures jusqu'aux moindres détails, soit par une mémorisation subconsciente, soit par imitation voulue.

On sait que, chez Flaubert, Hérodias, qui sent »bouillonner dans ses veines le sang des prêtres et des rois ses aïeux«, reproche au Tétrarque l'obscurité de son lignage. »... ton grand-père balayait le temple d'Ascalon! Les autres étaient bergers, bandits, conducteurs de caravanes, une horde, tributaire de Juda depuis le roi David ...« etc. Ce trait se retrouve chez Wilde. Accusée par son mari d'avoir mal élevé sa fille, Hérodias irritée lui répond par une insulte: »Ma fille et moi, nous descendons d'une race royale. Quant à toi, ton grand-père gardait des chameaux! Aussi, c'était un voleur!«

Voici un autre exemple. On se rappelle qu'au deuxième chapitre d'*Hérodias*, pendant la visite aux souterrains du château, Iaokanann annonce la venue du Très Haut: »... le fléau de l'Éternel ne s'arrêtera pas. Il retournera vos membres dans votre sang, comme de la laine dans la cuve d'un tein-

---

[1]) Dans une interview publiée en 1892, lors de la répétition de la *Salomé* à Londres par Mme. Sarah Bernhardt, Oscar Wilde s'exprima en ces termes sur les raisons qui l'avaient amené à écrire cette pièce en français, citant à ce propos l'exemple de Maeterlinck: »My idea of writing the play,« y dit-il, »was simply this: I have one instrument that I know that I can command, and that is the English language. There was another instrument to which I had listened all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it ... Of course there are modes of expression that a Frenchman of letters would not have used, but they give a certain relief or colour to the play. A great deal of the curious effect that Maeterlinck produces comes from the fact that he, a Flamand by race, writes in an alien language. The same thing is true of Rossetti who, though he wrote in English, was essentially Latin in temperament.« (Stuart Mason. *Bibliography of Oscar Wilde*, Lo. 1914, pp. 372—373.)

turier. Il vous déchirera comme une herse neuve; il répandra sur les montagnes tous les morceaux de votre chair!« Les Romains qui sont là, et pour qui ce langage est peu intelligible, le rapportent vaguement à eux-mêmes: »De quel conquérant parlait-il? Était-ce de Vitellius? Les Romains seuls pouvaient produire cette extermination.« — De même chez Wilde. Au milieu du festin, à travers les clameurs des Juifs se querellant, et ergotant, on entend la voix d'Iaokanann vaticinant et s'extasiant dans son cachot: »Le jour est venu, le jour du Seigneur, et j'entends sur les montagnes les pieds de celui qui sera le Sauveur du monde.« Hérode se demandant ce que cela veut dire, Tigellin, le Romain, dit naïvement: »C'est un titre que prend César.«

L'épisode des Juifs et des Nazaréens, Wilde l'a aussi emprunté à Flaubert, ainsi qu'on l'a vu, en l'abrégeant fortement du reste. Les détails sont à peu près les mêmes. Chez l'un et chez l'autre, il y a quelqu'un qui affirme que le Messie est venu, et qu'il fait des miracles, changeant de l'eau en vin, ou bien guérissant des malades; de même que Iaokanann, c'est Élie revenu sur terre, croyance jugée stupide par d'autres, le prophète étant mort il y a des siècles.

Notons encore les quelques échos suivants.

Dans *Salomé*, Hérodias est désignée comme celle »qui porte la mitre noire semée de perles et qui a les cheveux poudrés de bleu«. Flaubert, lui, la revêt d'»une mitre assyrienne«, et c'est son époux qui paraît au festin, »de la poudre d'azur dans ses cheveux«.

Hérode (c'est dans *Salomé*), brûlant d'un amour qu'il devine fatal, et suant d'angoisse, demande qu'on lui donne de la neige a manger. — Détail qui se trouve déjà dans Flaubert, où cependant il n'a rien de lugubre: le jeune Aulus, s'étant fait vomir, suce de la neige pour se raffraîchir un peu, en attendant que de nouveaux mets lui soient servis. .

Autre trait de ressemblance: le retard du bourreau à rapporter la tête d'Iaokanann, qui produit, chez Flaubert, des protestations indignées parmi l'assemblée furieuse qu'on retarde son plaisir, chez Wilde, l'excitation irritée de Salomé, impatiente d'assouvir sur les lèvres mortes du prophète l'ardeur de son désir frustré.

Enfin Wilde, à l'exemple de Flaubert (et de l'Évangile),

fait promettre à Hérode »la moitié de son royaume« à Salomé. Toutefois ce motif, Wilde l'a développé et élaboré d'une façon des plus originales. Chez Flaubert, le Tétrarque, quoique effrayé, accorde immédiatement à Salomé ce qu'elle lui demande. Chez Wilde, au contraire, il essaye tous les moyens pour se soustraire à la réalisation de sa promesse. Il offre à la jeune fille des trésors sans prix et, dans un resplendissant »catalogue«, où s'étale voluptueusement le goût d'amateur du poète, lui montre les plus rares bijoux du monde, des gemmes possédant des propriétés magiques, etc.

* * *

Mais la *Salomé* de Wilde relève encore, et autant, des *Sept Princesses* de Maeterlinck [1]), — fait signalé d'ailleurs plus d'une fois par la critique, sans qu'on ait cherché toutefois à en déterminer le caractère précis par une comparaison minutieuse des deux ouvrages. M. Michel Arnauld, entre autres, dans un excellent article sur »L'Œuvre d'Oscar Wilde« dans *La Grande Revue* (10 Mai 1907), a souligné l'importance de l'exemple de Maeterlinck pour l'auteur de *Salomé*. Et j'ai déjà cité les noms de MM. Ross et Ransome.

Rien ne montre mieux la versatilité de Wilde et l'inspiration si curieusement éclectique et complexe de tout son art, que le fait que dans *Salomé* se trouvent réunies les influences de deux écrivains si foncièrement différents, et que, si Flaubert lui a fourni le décor somptueux et lointain de son drame, quelques traits de l'action, et la silhouette d'un ou deux des personnages, il peut tirer de Maeterlinck, outre de nombreux échos, des données fort importantes sur le développement du sujet. Quoi de plus divers, en effet, ou de plus mal assorti, que l'histoire contée par Flaubert, et où vit tout l'Orient antique et barbare, étincelant de clarté, bariolé de couleurs, et l'étrange fantaisie du songeur flamand, où, dans une hallucinante pénombre, que n'éclaire jamais un rayon du bon soleil, se meuvent des êtres tristes et pâles aux allures de spectres, et où tout ce qui arrive et se dit a l'irréalité bizarre, l'inquiétant illogisme des choses rêvées! . . . Et pourtant Wilde a su trouver ce qu'il lui fallait dans l'une et dans l'autre, et l'œuvre

[1]) Un vol. in-18, Bruxelles, Lacomblez, 1891.

qui sort de cette inspiration mixte est une œuvre d'une homogénéité parfaite et d'un attrait tout particulier, une œuvre infiniment supérieure aussi, en tant que drame, à celle de Maeterlinck.

Rien de plus simple que le drame de Maeterlinck, à n'y considérer que l'action. Le jeune prince Marcellus, après des années d'absence, revient au château de ses grands-parents, le vieux roi et la vieille reine. Là, il trouve les sept princesses, ses cousines, endormies dans une vaste salle vitrée, sur sept marches de marbre. Une lampe d'argent y répand une vague clarté. Celle qui est couchée au milieu est Ursule, sa préférée d'autrefois. On les regarde par les vitres en attendant qu'elles s'éveillent. Mais ce jour-là elles ne s'éveillent point. On s'aperçoit qu'il y a quelque chose d'insolite, on découvre des signes. On cherche vainement à les éveiller en frappant aux fenêtres; on essaye d'ouvrir la porte: les verrous ont été tirés à l'intérieur. Le vieux roi se rappelle alors qu'il y a une autre entrée: c'est une dalle tumulaire au fond de la salle qui se soulève et qu'on atteint par les souterrains. Le jeune prince y descend. Aux grincements des gonds de la dalle, qu'il vient de soulever, les princesses s'éveillent lentement et se dressent à son approche, — toutes, sauf une: Ursule, qui demeure étendue à la renverse, immobile au milieu des autres. Le prince, au contact de son corps rigide, jette autour de lui un regard plein d'effroi, tandis que ses sœurs la portent sur la plus haute marche de l'escalier. Le roi et la reine, et des gens accourus frappent et crient éperdument aux fenêtres . . . Et c'est tout.

Évidemment nous sommes là un peu en dehors du domaine des conventions théâtrales. On ne nous y dépeint aucune crise morale, aucun conflit d'intérêts humains, de désirs acharnés et implacables, aucune rivalité de volontés ennemis poursuivant le même but. Le dialogue n'est guère qu'un commentaire qu'apportent alternativement les trois personnages principaux sur la situation qui, seule, dans ce drame représente un élément dramatique: le mystérieux sommeil des princesses. Et c'est à travers ce commentaire, tout de tâtonnements, de sous-entendus et de petites sournoiseries, qu'on suit les imperceptibles changements qui s'introduisent peu à peu dans l'attitude d'immobilité des sept dormeuses. Ce qui revient à dire que le

mérite de la pièce ne se doit chercher ni dans ses propriétés de drame, ni encore dans le problème moral qu'elle pourrait poser ou dans l'approfondissement et la différenciation des caractères, puisque enfin il n'y a rien de tout cela, mais dans la subtilité avec laquelle, d'un bout à l'autre, et par les plus fines gradations, elle actualise un sentiment: l'indéfinissable serrement de cœur qui parfois s'empare de nous devant un grand malheur qu'on sent approcher, et qu'on sait inévitable. Et c'est encore là ce que Wilde y a trouvé d'admirable, et ce qu'il a essayé surtout de saisir dans sa *Salomé*, adaptant le procédé aux circonstances, et y conformant sa manière et son style dans les limites de son génie.

Établir de plus près l'analogie entre ces deux ouvrages, c'est donc examiner le drame de Maeterlinck en ce qui forme sa matière propre: j'entends le développement graduel, chez les principaux personnages, de la situation d'esprit que je viens d'indiquer, et puis voir ce que cela est devenu chez Wilde, ce qu'il en a retenu, et comment il l'a modifié.

Voyez d'abord ce bout de dialogue, qui est tout au commencement, et où court déjà le premier frisson de l'inconnu menaçant:

Le Prince. Pourquoi m'accueillez-vous les larmes aux yeux.

La Reine. Non, non, ce ne sont pas des larmes, mon enfant . . . Ce n'est pas la même chose que des larmes . . . Il n'est rien arrivé . . . Il n'est rien arrivé . . .

Le Prince. Où sont mes sept cousines.

La Reine. Ici, ici; attention, attention . . . n'en parlons pas trop haut; elles dorment encore; il ne faut pas parler de ceux qui dorment . . .

Le Prince. Elles dorment? . . . Est-ce qu'elles vivent encore toutes les sept? . . .

La Reine. Oui, oui, oui; prenez garde, prenez garde . . . Elles dorment ici; elles dorment toujours . . .

Le Prince. Elles dorment toujours? . . . Quoi? quoi? quoi? — Est-ce que? . . . toutes les sept! . . . toutes les sept! . . .

La Reine. Oh! oh! oh! qu'avez-vous pensé! . . . qu'avez-vous osé penser, Marcellus, Marcellus! Prenez garde!

. . . .

Qu'il point déjà de sourdes angoisses, de soupçons mal déguisés, dans l'exclamation de la Reine, s'interrompant au milieu d'une tirade:

(Au Prince) . . . Oh! comme vous regardez! — Voyez-vous quelque chose d'extraordinaire?

ou encore, un peu plus loin, dans cette question du Roi croyant avoir surpris un sens caché dans un mot de la Reine:

La Reine. Il y fera plus clair encore quand la nuit sera venue . . . Elle est sur le point de tomber . . .

Le Roi. Qu'est-ce qui est sur le point te tomber?

La Reine. C'est de la nuit que je parle. — Voyez-vous quelque chose?

Puis les regards s'arrêtent d'eux-mêmes sur celle qui est au milieu, Ursule, et l'on va de découverte en découverte, et les choses qui se disent à ce sujet sont pleines d'effarements muets et d'étranges pressentiments:

Le Prince. Il y en a six que je distingue très bien; mais il y a une au milieu . . .

. . . .

Il y en a une que je ne vois pas bien . . .

La Reine. Laquelle préférez-vous?

Le Prince. Celle qu'on ne voit pas bien . . .

. . . .

La Reine. Je savais bien que vous ne verriez qu'elle . . .

Le Prince. Qui est-ce?

La Reine. Vous savez bien qui c'est; je n'ai pas besoin de vous le dire . . .

Le Prince. C'est Ursule?

La Reine. Mais oui, mais oui, mais oui! Vous voyez bien que c'est Ursule! c'est Ursule! c'est Ursule qui vous attend depuis sept ans! toutes les nuits! toutes les nuits! tous les jours! tous les jours! . . . La reconnaissez-vous? . . .

Le Prince. Je ne la vois pas bien; il y a une ombre sur elle . . .

La Reine. Oui; il y a une ombre sur elle; je ne sais ce que c'est . . .

. . . .

Le Prince. ... il est bien difficile de la voir ... On dirait qu'elle se cache ...

La Reine. Le visage est presque invisible ...

Le Prince. Je vois très bien le corps; mais je n'aperçois pas le visage ... Je crois qu'il est tourné tout à fait vers le ciel ...

La nature même se revêt maintenant d'un sombre aspect; l'obscurité du ciel, le vent qui gémit dans les saules, une pluie triste et douce, des fleurs mortes, — autant de présages lugubres, dont le pauvre vieux roi cherche en vain à se déguiser le sens véritable, à lui-même et aux autres.

Le Prince. ... Oh! qu'il fait noir au dehors? ... où êtes-vous? Je ne vous trouve plus ...

Le Roi. Attendez un moment; vous avez encore la clarté de la salle dans les yeux ... Je n'y vois plus non plus ...

Le Prince. Oh! qu'il fait noir dans la campagne! ... où sommes-nous?

Le Roi. Le soleil s'est couché ...

. . . .

Le Prince. Oh! qu'il fait noir cette nuit! — Je ne sais plus où je suis; je suis ici comme un étranger ...

Le Roi. Le ciel s'est couvert tout à coup ...

Le Prince. Il y a du vent dans les saules ...

Le Roi. Il y a jour et nuit du vent dans les saules; nous ne sommes pas loin de la mer ...

Le Prince. On dirait qu'on pleure autour du château ...

Le Roi. C'est la pluie qui tombe sur l'eau, c'est une pluie très douce ...

La Reine. On dirait qu'on pleure dans le ciel ...

. . . .

Le Prince. Qu'y a-t-il là, de l'autre côté de l'eau?

Le Roi. Là-bas? — C'étaient des fleurs; le froid les a tuées ...[1])

---

[1]) Cette idée d'un accord, non pas de hasard, mais transcendant et mystique, entre les choses inanimées et les choses de l'âme, — idée qui, chez Maeterlinck, tient du concept philosophique plus encore que de l'artifice dramatique, — on peut l'étudier encore mieux, peut-être, dans une de ses autres pièces, antérieure elle aussi, à celle de Wilde: *La Princesse Maleine* (1890). En voici quelques citations; on ne sera guère surpris d'en retrouver

L'attention des trois personnages est ramenée de nouveau vers la salle. Il y a encore quelque chose de changé dans l'attitude des sept dormeuses: deux d'entre elles, qui tenaient Ursule par les mains, ont lâché ces mains, et se sont tournées de l'autre côté. Ursule »tient étrangement« une de ses mains; seule, aussi, de ses sœurs, elle a les cheveux épars, comme si elle »avait l'intention de sortir«. Et ils se rappellent qu'en fermant la porte, elle leur avait recommandé de »ne plus les éveiller«. Et tout le temps l'inquiétude de la vieille Reine est allée en s'accroissant; les princesses ne s'éveillant toujours pas, une immense pitié s'empare d'elle, et c'est dans une exaltation terrible, et qui ne veut plus se laisser tranquilliser ni tromper, qu'elle se met à frapper aux vitres pour les éveiller. Le reste, on le sait.

Les quelques extraits et le compte-rendu sommaire qu'on vient de lire, ne suffiront guère qu'à donner une bien faible idée de l'étrange séduction de cet art si exquis, si nuancé. A mesure qu'on lit, on découvre de petits raffinements de mot et de phrase, on admire l'intime et profonde magie qui, par des moyens en apparence des plus simples, sait éveiller en nous une sensibilité sympathique, et nous pénètre, nous ne savons trop comment, du sentiment de la spiritualité de l'univers et de l'insondable mystère des choses d'ici-bas.

La même intention artistique qui, dans *Les Sept Princesses*, se traduit par son ton général de mysticité troublante et tragique, par la manière furtive et les pressentiments sinistres du vieux couple, et par l'idée d'un deuil inspiré et fatidique de la nature, s'exprime, dans *Salomé,* par un choix de symboles presque identique: l'agitation de la Princesse, l'air morose et sombre d'Hérode, les appréhensions du page et l'épisode du jeune Syrien, l'étrange aspect de la lune, la tristesse du Tétrarque alarmé par des incidents de mauvais augure. Dès

maint écho dans *Salomé*: »Encore la comète de l'autre nuit! ... Elle est énorme! ... Elle a l'air de verser du sang sur le château! ... Les étoiles tombent sur le château! ... Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles! ... On dit que tout ceci présage de grands malheurs!« (*I*, 1.) — »Le ciel devient noir, et la lune est étrangement rouge.« (*I*, 1.) — »... Mais voyez donc comme le ciel devient rouge au-dessus du château! ... Je n'ose plus regarder ce ciel-là; et Dieu sait quelles couleurs il a pris au-dessus de nous aujourd'hui! ...« (*II*, 3.) — »Je n'ai jamais vu de lune plus épouvantable.« (*V*, 2.)

la première page nous trouvons cette note de fatalité lugubre qui sera, par sa sourde et solennelle insistance, comme le leit-motiv même:

Le Page d'Hérodias. Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

Et voici comment la voit, cette extraordinaire lune, Hérode lui-même:

La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre . . . Je suis sûr qu'elle cherche des amants . . . N'est-ce pas qu'elle chancelle comme une femme ivre? Elle ressemble à une femme hystérique, n'est-ce pas?

Mais ceci n'est qu'une boutade fantasque, où se plait un instant sa lubricité surexcitée. Ses soldats le regardant assis au festin, lui trouvent la mine sombre. Salomé, non plus, ne se ressemble guère ce soir-là. Le jeune Syrien, qui languit d'amour pour elle, frappé de sa pâleur mortelle la compare au »reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent«, à »une colombe qui s'est égarée«, à »un narcisse agité du vent«. Et tous, ils épient de mauvaises lueurs dans les yeux les uns des autres, des regards pleins de louches convoitises et d'inavouables désirs, et ils s'en font des reproches continuellement:

Le jeune Syrien. Comme la princesse Salomé est belle ce soir!

Le Page d'Hérodias. Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon . . . Il peut arriver un malheur [1]).

. . . .

[1]) Ce qui rappelle certaine page des *Sept Princesses* où on lit ceci (c'est la vieille reine qui parle): »Ne les regardons plus; venez, ne les regardez plus; elles auraient tout à coup de mauvais rêves . . . Ne les regardons plus, nous aurions peur! . . . Pour l'amour de Dieu, ne restez pas tous les deux aux fenêtres! . . . Mais venez donc! venez donc, vous dis-je! . . . Vous ne savez pas ce qui va arriver . . .«

Hérode. Où est Salomé? Où est la princesse? Pourquoi n'est-elle pas retournée au festin comme je le lui avais commandé? . . .

Hérodias. Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez toujours.

. . . .

Le jeune Syrien (à Salomé dévorant des yeux le prophète). Princesse, princesse, toi qui es comme un bouquet de myrrhe, toi qui es la colombe des colombes, ne regarde pas cet homme, ne le regarde pas! . . .

Il y a aussi de mauvais signes, d'alarmants présages annonciateurs de malheurs. L'effroi du mystère, qu'ils sentent confusément autour d'eux, envahit leurs âmes d'une vague angoisse. Il se fait un étrange mouvement dans l'air: c'est le bruissement des ailes de l'ange de la mort. Le prophète, qui l'entend, prédit la mort du jeune Syrien. Hérode l'entend aussi, et il en éprouve un malaise d'autant plus terrible qu'il ne s'explique pas la nature de ce son nouveau. Ce n'est pas tout. A peine sorti sur la terrasse de son palais, il glisse dans le sang, et cela encore lui semble »d'un mauvais présage«, »d'un très mauvais présage«. Les pétales éparpillés de sa couronne de roses lui rappellent »des taches de sang sur la nappe«. Et lorsque enfin il a consenti à l'exécution d'Iaokanaan, et fait porter au bourreau sa bague en signe d'autorisation, il est saisi d'épouvante devant l'inouï de son acte. Il n'a plus trop conscience de ce qu'il fait ou dit; aux moindres choses il découvre un sens sinistre:

. . . Qui a pris ma bague? Il y avait une bague à ma main droite. Qui a bu mon vin? Il y avait du vin dans ma coupe. Elle était pleine de vin. Quelqu'un l'a bu? Oh! je suis sûr qu'il va arriver un malheur à quelqu'un [1]).

On le voit donc: en usant de tous ces effets, dans le but d'en créer, en quelque sorte, une atmosphère émotive, et de donner aux actions du drame une signification plus élevée,

---

[1]) Cf. Maeterlinck, *La Princesse Maleine*: »Je crois qu'il a la fièvre; — il faudra veiller sur lui; il pourrait arriver de grands malheurs« (*V*, 3). — »J'avais dit qu'il arriverait des malheurs . . .« (*V*, 4). — »Il est fou! Emmenez-le! Il me fait mal! Il arrivera des malheurs!« (*V*, 4.)

— en les montrant accomplies sous l'empire d'une nécessité supérieure et surnaturelle, — Wilde n'a fait que suivre les traces de Maeterlinck. Or, il est non moins certain que la ressemblance qui résulte de cette imitation, pour étroite qu'elle soit, n'en reste pas moins une ressemblance toute de forme. C'est que le procédé, lui seul, est à peu près le même dans les deux ouvrages, et que l'esprit, le principe qui les animent et les pénètrent sont immensément différents et même contradictoires, et ne sauraient être conciliés par aucun rapprochement de technique littéraire. Car Wilde ne fut jamais un vrai mystique, quoique cela l'amusât parfois d'en affecter un peu l'attitude, sinon le langage, et que, à l'époque de la grande crise de sa vie, lorsque le monde qui avait été jusqu'alors le sien, semblait ne vouloir plus de lui, il professât une aspiration vers »le Mystique dans l'Art, le Mystique dans la Vie, le le Mystique dans la Nature«, comme étant la seule voie d'évolution spirituelle qui lui était encore ouverte. Ce qu'il avait de plus remarquable, à part sa verve intellectuelle, son humour audacieux et paradoxal, ses raffinements de fin lettré, c'était surtout, — ainsi que je l'ai fait observer ailleurs [1]), — un sens merveilleux de l'attrait esthétique des phénomènes visibles et palpables. Tout comme Gautier, il »adorait sur toutes choses la beauté de la forme«. Prestigieux talent d'écrivain, d'une sensibilité des plus vives, il était également doué pour subir lui-même le charme, et pour capturer et nous transmettre l'image, de toutes ces choses de la vie et de l'art dont la seule vue, le seul attouchement émeuvent la chair d'un frisson d'exquise volupté. De là, l'incessant appel de ce style à la perception imaginative. Telle page d'*Une Maison de Grenades* ou de *Salomé*, d'une intensité de couleurs sans pareille, semble véritablement composée de mots »qui sont des choses«.

Il n'y a donc vraiment rien de mystérieux dans *Salomé*, puisque la clarté, la netteté d'expression qui la caractérisent, comme c'est le cas de toute œuvre de Wilde, excluent nécessairement le mystérieux. Car, enfin, où donc est-il, le mystérieux de *Salomé*? Notons d'abord ce fait que, tandis que le mystérieux est par définition même l'illimité, le flottant,

[1]) »Quelques notes sur la Personnalité et les Écrits d'Oscar Wilde« (*La Vie des Lettres*, Avril 1914; trad. de l'anglais par Georges-Bazile).

l'incertain, l'élément de mystère dans *Salomé* est très nettement circonscrit de manière à n'être plus que l'intervention du dieu des Hébreux dans un conflit passionnel terrestre, assez bien déterminé au double point de vue temporel et local. Et qu'est donc cet »ange de la mort« dont nous entendons bien, trop bien, les battements d'ailes, sinon une simple figure du langage religieux, affaire de pure convention, dont la valeur artistique ou littéraire peut varier, selon les cas, mais dont une familiarité vingt fois séculaire a fini par user la vertu suggestive première? Les variations sur le thème »lune« sont, à dire vrai, trop joliment bizarres pour que nous n'hésitions pas à reconnaître par moments qu'elles ont aussi un sens allégorique, et qu'elles représentent des états d'âme[1]). L'éternel »Il ne faut pas la regarder ... Il peut arriver un malheur« du page pourrait aussi bien impliquer une prescience fondée sur l'instinct ou sur l'expérience, qu'un pressentiment d'événements surnaturels. Écoutons enfin le commentaire d'Hérode lui-même au sujet de la mort du précurseur: »Ah! pourquoi ai-je donné ma parole? Les rois ne doivent jamais donner leur parole. S'ils ne la gardent pas, c'est terrible. S'ils la gardent, c'est terrible aussi.« Qui parle ainsi? Un malheureux pécheur se débattant et tremblant devant les mystères de la vengeance divine? Non pas! Disons plutôt un vieux calculateur, plein de ruses et rompu aux intrigues des cours, qui se voit forcé par la fatalité des choses de commettre à la fin l'action dont il avait le plus redouté d'encourir la responsabilité, et qui désespère de jamais trouver la solution du hasardeux problème qu'est l'art de gouverner les hommes.

Faut-il tout dire en deux mots? C'est que le merveilleux, l'au-delà, la chose sans nom dont nous croyons sentir autour de nous les inquiétants indices, et qui, frustrant tout effort de l'esprit téméraire de l'homme, restera à jamais hors de sa portée, — enfin »le Mystique dans la Vie, le Mystique dans la Nature«, n'existe guère pour Wilde, n'a aucune réalité pour lui, en tant qu'artiste.

[1]) Cette remarquable lune se présente, en effet, tour à tour sous la forme d'»une femme qui sort d'un tombeau«, d'»une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent«, d'»une petite pièce de monnaie«, d'»une toute petite fleur d'argent«, de »la main d'une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul«, d'»une femme hystérique qui va cherchant des amants«, etc.

Cette divination du Mystique, Maeterlinck l'a, Wilde ne l'a pas; et tandis que *Les Sept Princesses*, dans un inconscient et perpétuel enchantement, frémissent de sa présence réelle, cette autre princesse, *Salomé*, ne nous en donne qu'un ingénieux et vain simulacre ...[1])

Il faut encore relever, dans le drame de Wilde, quelques passages isolés où se trouvent enfermés des échos de Maeterlinck.

Il y a par-ci par-là, on le sait, dans *Les Sept Princesses*, de petits accouplements de phrases d'un caractère spécial, et qui visent à ce même effet de perplexité et d'incertitude qui se dégage de l'œuvre entière. En voici un exemple. C'est la reine qui parle; ou plutôt qui s'écrie en sanglotant éperdument ... se contredisant ... déraisonnant:

»Comme elles dorment! ... Comme elles dorment les petites reines! ... Je suis sûre qu'elles ne dorment pas! ... Mais quel sommeil! Quel grand sommeil! ... Éveillez donc les pauvres cœurs? Éveillez donc les petites reines! ... Éveillez donc les petites sœurs! Toutes les sept! toutes les sept! ... Je ne puis plus les voir ainsi! Mon Dieu! mon Dieu? J'ai pitié d'elles! J'ai pitié d'elles? et je n'ose pas les éveiller! ... Oh! la lumière est toute petite! ... toute petite! ... toute petite! ... Et je n'ose plus les éveiller! ...«

Il nous souvient que, dans une situation d'âme qui est au fond la même, l'Hérode de Wilde a d'aussi brusques revirements de sentiments et d'idées:

Qu'est-ce que cela me fait qu'elle danse ou non? Cela ne me fait rien. Je suis heureux ce soir. Je suis très heureux. Jamais je n'ai été si heureux.

. . . .

Pourquoi ne serais-je pas heureux? César, qui est le maître du monde, qui est le maître de tout, m'aime beaucoup. Il vient

---

[1]) Cf. la longue et très intéressante Préface de Maeterlinck à l'édition collective de ses drames (Bruxelles, Lacomblez, 1901—1902), dans laquelle il a développé de plus près la conception de la vie qui a trouvé son expression dramatique dans *Les Sept Princesses*, *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, etc., et, surtout, dans *La Mort de Tintagiles*, le plus saisissant et le plus hantant de tous ses drames.

de m'envoyer des cadeaux de grande valeur . . . Ainsi, vous voyez, j'ai le droit d'être heureux. Il n'y a rien au monde qui puisse gâter mon plaisir [1]).

. . . .

Salomé, Salomé, dansez pour moi. Je vous supplie de danser pour moi. Ce soir je suis triste. Oui, je suis très triste ce soir . . .

Signalons aussi le parallélisme suivant. Hérode, suppliant Salomé de le délier de sa parole, lui reproche sa distraction et son entêtement:

. . . Voyons, Salomé, il faut être raisonnable, n'est-ce pas? N'est-ce pas qu'il faut être raisonnable? . . . Écoutez-moi un instant . . . Vous ne m'écoutez pas, vous ne m'écoutez pas . . . Vous voyez, vous ne m'écoutez pas. Mais soyez calme. Moi, suis très calme. Je suis tout à fait calme . . . [2])

Il y a là évidemment une réminiscence de ces deux passages dans Maeterlinck:

La Reine. . . . Ouvrez la porte! Ouvrez la porte! . . .

Le Roi. Oui; oui; nous ouvrirons la porte . . . Calmez-vous, calmez-vous, — n'y pensez plus, nous l'ouvrirons, nous l'ouvrirons . . . Voyons, voyons, ne pleurez plus . . . Il faut être raisonnable . . . Je suis vieux, moi aussi, mais je suis raisonnable . . .

. . . .

. . . Vous ne faites pas attention? — Vous ne répondez pas? — Où êtes-vous? . . . Pourquoi ne répondez-vous pas? . . . M'écoutez-vous? . . .

Reste à voir de quelle façon, et à quel point, le style de *Salomé,* à proprement parler, se ressent de l'influence de Maeterlinck. Disons tout de suite que cette influence a été moins étendue qu'on ne serait enclin à le croire de prime

---

[1]) Passage où l'on retrouve un peu l'accent, et jusqu'aux termes mêmes, de cet autre de Maeterlinck:

La Reine. Vous n'avez pas l'air heureux, mon enfant . . .

Le Prince. Moi? — Pourquoi ne serais-je pas heureux? — Je suis venu la voir et je l'ai vue . . . Je puis la voir de plus près si je veux . . . Je puis m'asseoir à ses côtés si je veux . . . Ne puis-je pas ouvrir les portes et lui prendre la main? Je puis l'embrasser quand je veux; je n'ai qu'à l'éveiller. Pourquoi serais-je malheureux?

[2]) Je n'ai cité du très long discours d'Hérode que les seules phrases qui ont trait au point en question.

abord, et cela pour deux raisons. La première, c'est que le drame de Wilde fut écrit dans une langue étrangère à l'auteur, et qui partant ne se prêta guère à l'imitation d'un style individuel; la seconde, c'est que la manière de Maeterlinck était foncièrement trop dissemblable de la sienne pour n'admettre qu'un rapprochement par certains côtés.

Le style de *Salomé*, en ce qu'il a de vraiment personnel, et là où il se ressent le moins des parangons, c'est encore celui du *Sphinx*, des *Poèmes en Prose*, de »L'Ame du Pêcheur«, — style, en d'autres termes, d'une distinction remarquable, et qui unit au coloris du vocabulaire l'irréprochable fermeté du contour, la phrase éclatante et sonore; style très artiste, d'ailleurs, continuellement en quête de l'inédit, de l'expression qui dégage le côté pittoresque et frappant des choses, et, en même temps, d'une allure parfaitement aisée, ayant (ce qui est plutôt l'exception chez les Anglais) »cette indicible et mâle volupté« dont parle le poète que Wilde a tant choyé — Baudelaire.

Le style des drames de Maeterlinck, l'on a assez vu ce qu'il est. Rien, dans ce style-là, qui sente l'élaboration, le parti pris[1]). Cet écrivain n'est point un raffiné intellectuel saturé de littérature, et ambitieux de mieux faire que tel autre. Il n'aime point le paradoxe cher à Wilde, ni l'antithèse trop étudiée. Le souci de bien dire, la recherche du rare, de l'imprévu, des cadences compliquées ou harmonieuses, n'entrent pour rien dans cette œuvre tout imbibée d'une douceur méditative, de la spiritualité du rêve. Bien plus qu'à la seule intelligence ou à l'imagination sensorielle, c'est aux régions les plus profondes de l'âme, c'est à nos émotions les plus secrètes, c'est à tout ce qu'il y a en nous de fluide, de vague et d'inexprimable qu'il s'en remet pour opérer ses plus sûrs effets. Plus que tout autre écrivain contemporain, il possède

---

[1]) Il y a intérêt à lire ce que dit à ce propos Mme. Georgette Leblanc, la femme du poète, dans sa Préface aux *Morceaux choisis* de Maeterlinck qu'a édités M. Charles Sarolea pour la »Collection Nelson«. »En somme, dit-elle, il travaille peu, si nous entendons par travail les seuls instants de production, car il lui semblerait puéril de s'attarder trop longtemps à la tâche.« Et encore: »Il semble accomplir son œuvre sans peine ni effort, avec la simplicité d'un enfant qui abandonne ses jeux à l'heure prescrite et les reprend aux heures permises, sans souci de la page commencée.«

l'art de la suggestion, le don de l'atmosphère spirituelle, et, répétons-le, c'est même là ce qui le distingue avant tout du poète anglais.

Donc, s'il est bien permis de parler, à propos du style de *Salomé*, d'une influence de Maeterlinck, cette influence n'a pu modifier jusqu'au fond même ce style-là, se rapportant, en effet, non pas à ce qu'il a de spontané et d'original, mais à son mécanisme seul, à de la pure technique. A la vérité, ce n'est que sous deux rapports bien distincts que la langue de *Salomé* paraît être modelée sur celle des *Sept Princesses*: je veux dire la simplicité de la structure des périodes, et la répétition, la monotonie voulue des phrases. Je citerai à ce propos un ou deux passages de *Salomé;* on peut les comparer avec n'importe quels autres de Maeterlinck [1]):

Qui est cette femme qui me regarde? Je ne veux pas qu'elle me regarde. Pourquoi me regarde-t-elle avec ses yeux d'or sous ses paupières dorées? Je ne sais pas qui c'est. Je ne veux pas le savoir. Dites-lui de s'en aller. Ce n'est pas à elle que je veux parler.

. . . .

Hérode. . . . Je pensais qu'il n'y avait que les philosophes romains qui se tuaient. N'est-ce pas, Tigellin, que les philosophes à Rome se tuent?

Tigellin. Il y en a qui se tuent, Seigneur. Ce sont les Stoïciens. Ce sont des gens très grossiers. Enfin, ce sont des gens très ridicules. Moi, je les trouve très ridicules.

Hérode. Moi aussi. C'est ridicule de se tuer . . .

C'est étrange qu'il se soit tué, le jeune Syrien. Je le regrette. Oui, je le regrette beaucoup. Car il était beau. Il était même très beau . . .

Notons, pour finir, quelques tournures particulières à Maeterlinck, et qui, toutes, reviennent fort souvent sous la plume de Wilde. Je citerai d'abord ce dernier:

---

[1]) Celui-ci, par exemple: »Elles ne vivent presque plus depuis qu'elles sont ici; — elles sont ici depuis que leurs parents sont morts . . . Il fait trop froid dans ce château . . . Elles viennent des pays chauds . . . Elles cherchent toujours le soleil; mais il n'y en a presque pas . . . Il y en avait un peu sur le canal ce matin; mais les arbres sont trop grands; il y a trop d'ombre; il n'y a que de l'ombre . . . Il y a trop de brouillards et le ciel n'est jamais clair . . .«

»On dirait des trous noirs laissés par des flammes sur une tapisserie de Tyr.« — »On dirait une couronne d'épines qu'on a placée sur ton front.« »On dirait des lunes enchaînées de rayons d'argent«, etc. — »Elle a l'air très ennuyée.«. — »Elle a l'air très malade, votre fille«, etc. — »Vous savez bien que c'est moi qu'il cherche à insulter.« — »Vous savez bien que vous ferez cela pour moi.« — »Enfin, je sais bien que vous avez peur de lui«. — »Je savais bien que la lune cherchait un mort«, etc.

Ces locutions sont très fréquentes dans Maeterlinck:

»On dirait qu'elle se cache.« — »On dirait qu'elles ont peur de se perdre en dormant.« — »On dirait qu'on pleure autour du château.« — »On dirait que la salle est pleine de coton«, etc. — »Il a l'air plus large que le canal.« — »Vous savez bien qui c'est.« — »Vous savez bien qu'il leur faut le repos.« — »Je savais bien que vous ne verriez qu'elle«, etc.

Gothembourg. Ernst Bendz.

BESPRECHUNGEN.

ALLGEMEINE SPRACHWISSENSCHAFT.

Otto Jespersen, *Sprogets Logik*. Kopenhagen und Kristiania 1913, Gyldendalske Boghandel. Pr. Kr. 2,—.

Die größte schwierigkeit für die syntaktische forschung liegt in der auffassung und deutung der syntaktischen grundbegriffe wie substantivum, subjekt, kasus usw., grundbegriffe, die das alltägliche handwerkszeug des forschers bilden, und die so durch die grammatische tradition fast einen sakrosankten charakter gewonnen haben. Aber gerade diese grundbegriffe bedürfen selbst am meisten der klärung bzw. erklärung.

Auch Jespersen, der uns ja im j. 1914 den ersten band seiner neuenglischen syntax geschenkt hat, hat offenbar vor und während seiner arbeiten das bedürfnis empfunden, sich über die grammatischen grundbegriffe klar zu werden. Seine *Sprogets Logik* ist eine art einführung in die systematische betrachtungsweise der syntax überhaupt; die schrift soll, wie der verfasser auf der letzten seite (s. 91) andeutet, den vorläufer einer größeren darstellung bilden, die etwa den titel "The Basis of Grammar" oder "Die grundlagen der grammatik" führen soll. Inzwischen ist m. w. eine zweite darstellung allgemeiner natur, *Tid og Tempus*, erschienen.

In der *Sprogets Logik* behandelt Jespersen gewisse allgemeine einzelfragen, die sich auf das nomen und subjekt beziehen. Auch diese untersuchungen zeigen die vorzüge der Jespersenschen arbeitsweise: es steht ihm ein reiches material zur verfügung — seine umfassenden kenntnisse verschiedenster sprachen leisten ihm die größte hilfe; er erkennt, daß die meisten spracherscheinungen nicht einzelsprachlich sind, sondern parallelen auch anderswo haben, kurzum, er sieht das übernationale, das allgemeingültige und notwendige in der sprache.

Auf der anderen seite ist bei Jespersen eine neigung zum konstruktiven nicht zu verkennen; er strebt nach einer inneren

einheit des ganzen und versucht, eine gewisse harmonie herzustellen. Mit anerkennenswerter energie scheut er sich nicht, die aufgeworfenen fragen nach irgendeiner richtung zu beantworten, statt manches im dämmerhaften zwielicht zu lassen. Wenn ich ihm daher auch in allem nicht zuzustimmen vermag, so will ich keineswegs damit aussprechen, daß die von ihm vorgeschlagenen deutungen, gegen deren richtigkeit ich bedenken habe, fehlschlüsse wären.

In einem einleitenden kapitel bekämpft Jespersen die abneigung der wissenschaft, die sprache vom logischen standpunkte aus zu betrachten. In diesem punkte stehe ich völlig auf seiten Jespersens und unterschreibe mit ihm den satz Stuart Mill's: *The structure of every sentence is a lesson in logic.* Man muß sich bei der logischen betrachtungsweise nur zweierlei vor augen halten: 1. Die sprache ist nicht nur angewandte logik; 2. die rein formale logik vermag nichts oder nur wenig zur erklärung der sprachlichen vorgänge beizutragen, wohl aber die transzendentale logik.

Der erste hauptteil handelt bei Jespersen von dem verhältnis bzw. unterschied von substantivum und adjektivum (mit einem anhang über die eigennamen). Nachdem er das vielfache schwanken zwischen den beiden kategorien nachgewiesen hat, kommt er zu dem ergebnis, daß das substantivum etwas spezielleres als das adjektivum bedeute (s. 17). Jespersen stützt sich auf verbindungen wie *Napoleon den tredie* | *en ny bog* | *den sörgelige historie* | *en smuk aften* | *en blå sten.* Hier vermag ich Jespersen nicht zuzustimmen, denn es lassen sich leicht eine reihe von verbindungen aufstellen, wo das umgekehrte stattfindet: zb. *das bleichsüchtige mädchen, der leichtsinnige jüngling, der erfinderische mensch* usw.

Brauchbarer ist die beobachtung, daß das adjektivum eine eigenschaft, ein kennzeichen bedeutet, während das substantivum in der regel mehrere eigenschaften in sich schließt. Darauf hat schon Paul, *Principien*[4] § 251 hingewiesen, und manche substantivierung von adjektiven wie *innocents* im Ne. habe ich so erklärt (vgl. meine Syntax § 100d). Doch ist dies nur die eine von den verschiedenen möglichkeiten, die substantivierung der adjektiva zu erklären; wegen der weiteren möglichkeiten verweise ich ebenfalls auf meine Syntax. — Fernerhin wäre es wünschenswert gewesen, daß Jespersen die substantivierung von adjektiven strenger von der adjektivierung von substantiven geschieden hätte; zwei prozesse, die auf ganz verschiedener psychologischer grundlage beruhen.

In dem nächsten kapitel beschäftigt sich Jespersen mit der rangabstufung der einzelnen wörter vom logischen gesichtspunkt aus und kommt zu der folgenden einteilung:

I. Primære ord: overled — principals.
II. Sekundære ord: adled — adjuncts.
III. Tertiære ord: underled — subjuncts.

Dem Anglisten ist diese einteilung schon bekannt aus Jespersens *Syntax* I 1, 2 ff. Ich kann mir von der neuen terminologie nicht viele vorteile gegenüber der bisherigen einteilung (substantiv, adjektiv, adverb usw.) versprechen; denn wenn ich sage, daß ein adjunct auch als principal gebraucht werden kann, so ist damit ebensowenig erklärt, als wenn ich sage, daß ein bestimmtes adjektivum wie *alt* auch substantivisch (also *alter*) gebraucht wird.

Auch ist für das Neuenglisch mit der Jespersenschen einteilung wenig gewonnen, da das Neuenglische die koordination, nicht die subordination der satzglieder liebt. — Auch hier muß ich das grundprinzip von Jespersen (*Syntax* 1. 24, *Sprogets Logik* p. 31) bestreiten, daß nämlich dasjenige wort oder derjenige begriff, der mit hilfe eines andern spezialisiert werden soll, immer spezieller sei als das spezialisierende wort; vgl. die verbindung: *schwindsüchtige frauen*, wo *frau* sicher an bedeutungsinhalt allgemeiner ist als *schwindsüchtig*. Es kommt eben ganz auf den bedeutungsinhalt des substantivums bzw. des adjektivums an. Ich kann ein substantivum mit ganz weiter bedeutung mit einem adjektivum mit ganz enger bedeutung verknüpfen. Im allgemeinen haben ja die substantive eine engere bedeutung als die adjektiva, aber es gibt auch adjektiva mit sehr engem bedeutungs**inhalt**, deren bedeutungs**umfang** entsprechend sehr weit ist, ebenso umgekehrt das substantiva mit reichem bedeutungsinhalt, deren bedeutungsumfang natürlich entsprechend enger ist.

Kapitel III beschäftigt sich mit der frage nach dem wesen von subjekt und prädikat. Er kritisiert zunächst die bisherigen auffassungen vom grammatischen und psychologischen subjekt, versucht dann selbst eine neue definition im anschluß an kapitel I und II: das subjekt ist immer das speziellere, das nur von einer geringen anzahl von individuen ausgesagt werden kann, während das prädikat im vergleich dazu genereller ist und von mehreren individuen ausgesagt werden kann. Auch hier habe ich dieselben bedenken wie oben; vgl. sätze wie: *Frauen sind putzsüchtig*.

In einem anhange behandelt Jespersen dann noch die dänischen

sätze mit *der* und *det*, die mehr für das Dänische von interesse sind.

Das schlußkapitel handelt von dem objekt, einfachem und doppeltem objekt, doch weicht Jespersen hier nicht so stark von der gewöhnlichen auffassung ab wie in den übrigen kapiteln. Beim akkusativ des inhalts (*to live a virtuous life*) möchte ich eine erklärung Jespersens hervorheben, die die entstehung dieser konstruktion aufzuhellen vermag. Er meint nämlich, daß der akkusativ des inhalts der apposition nahe verwandt ist, und vielfach findet sich eine solche auffassungsweise, zb. in dem von Jespersen gegebenen beispiel: *Then he smiled, a shy nervous smile.* Wird die apposition in den satz gezogen, tritt also ein apperzeptionsakt ein, so würde der akkusativ des inhalts entstehen, zb. *Then he smiled a shy nervous smile.*

Wenn ich demnach Jespersen oftmals nicht zuzustimmen vermag, so muß ich doch bekennen, daß die schrift vielfach anregend auf mich gewirkt und mich nochmal gezwungen hat, die alten probleme durchzudenken.

Halle a. S., März 1917. Max Deutschbein.

SPRACHGESCHICHTE.

Albert S. Cook, *The Date of the Ruthwell and Bewcastle Crosses.* (Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences. Vol. 17 p. 213—361; Dec. 1912.) Yale University Press; New Haven, Connecticut, 1912. 149 + III ss.

— *Some Accounts of the Bewcastle Cross between the years 1607 and 1861.* (Yale Studies in English, Albert S. Cook, Editor. 50.) Reprinted and annotated. New York 1914, Henry Holt and Co. 148 s.

In der ersten dieser abhandlungen will Cook den beweis führen, daß die beiden kunst- und sprachdenkmäler, deren entstehungszeit er zum gegenstand seiner forschung gemacht hat, auf das ehrwürdige alter, das man ihnen früher zuerkannt hatte, nicht mehr anspruch machen können. Nach Cook sollen die kreuze von Ruthwell und Bewcastle, dh. wenigstens ihre inschriften und skulpturarbeiten, erst um 1150 entstanden sein[1])!

---

[1]) Über das alter der kreuze hatte Cook sich bekanntlicherweise schon vorher ausgesprochen. Vgl. Academy 37, 1890, s. 153 f., wo er die sprache der poetischen bruchstücke auf dem kreuz von Ruthwell für nicht älter als das 10. jh. und sehr wahrscheinlich jünger als 950 erklärte, Publ. Mod. Lang. Ass. 17, 1902, s. 375 ff. (: at least as late as the tenth cy.).

Seine gründe sind dreierlei art: 1. kunstgeschichtliche, 2. sprachliche und 3. historische. Die historischen gründe sind durch die kunstgeschichtlichen und sprachlichen naturgemäß bedingt.

Von diesen gründen entziehen sich die kunstgeschichtlichen und zum teil auch die historischen meiner beurteilung. Gegen die sprachlichen erwägungen habe ich dagegen einige einwendungen zu machen.

Bevor ich diese zur geltung bringe, halte ich es aber für angebracht, über den inhalt der arbeit in aller kürze zu berichten

In der einleitung (s. 1—16) wird zuerst die ziemliche einigkeit der gelehrten in bezug auf die nahe verwandtschaft der beiden denkmäler hervorgehoben, die der gleichen zeit und der gleichen schule angehören müssen, so daß die datierung des einen mit notwendigkeit auch die des anderen bedeutet; danach werden die verschiedenen ansichten, die über das alter der kreuze ausgesprochen worden sind, in zeitlicher folge aufgeführt.

S. 16—28 bringen die beschreibung der kreuze. Sie beruht auf eigener untersuchung und einer anzahl an ort und stelle aufgenommener photographien: Nicht weniger als 32 schöne tafeln sind der darstellung beigegeben (nur der kopfteil von Ruthwell fehlt). Die danach folgende "General Discussion of the Crosses", die mehr als 60 seiten in anspruch (s. 28—90) nimmt, zerfällt in drei abschnitte: 1. The inscriptions, 2. The Figure-Sculpture, 3. The Decorative Sculpture. Die formen der runen zwingen uns nach Cook keineswegs, eine frühe entstehungszeit anzunehmen; auch sprechen die nordischen runenverhältnisse für eine spätere zeit als das 7. jh. Die eigentümlichsten buchstaben der lat. inschriften des Ruthwellkreuzes weisen formen auf, die anderswo in inschriften des 12. jh. vorkommen.

Sehr ausführlich wird die figürliche und dekorative skulptur behandelt. Die figürliche skulptur weist auf das 11. und 12. jh., im allgemeinen überwiegend auf das 12. jh. hin; auch eine untersuchung der dekorativen skulptur ("vines, chequers, interlacings or knotwock, sundial") ergibt ungefähr dasselbe resultat.

Nachdem der verfasser die zeit um 1150 als die wahrscheinlichste erwiesen hat, bemüht er sich im schlußteil (s. 91—145) nachzuweisen, welchen äußeren umständen und voraussetzungen die herstellung der kreuze zuzuschreiben sind. Dieser teil zerfällt in die folgenden unterabteilungen: 1. The Power which anabled

and suggested the Production, 2. The Motive or Motives which actuated the Production, 3) The cultural and artistic antecedents demanded by the Production (possible Influence of Tiron, Chartres, Beauvais, Clairvaux, Fleury, Northern Italy). Als den urheber der kreuze möchte der verfasser könig David I. von Schottland (1124—1153) betrachten. — Am schluß werden (s. 146 bis 149) die ergebnisse der untersuchung kurz zusammengefaßt.

Die sprachformen der altenglischen inschriften, soweit sie von Cook für seine aufgabe in anschlag gebracht worden sind, interessieren den philologen selbstverständlich mehr als die anderen erwägungen des verfassers, zumal diese sich nur von dem kunsthistoriker, historiker usw. von fach beurteilen lassen[1]). Ich beschränke mich hier auf die vom verfasser in dem uns hier vorliegenden buche vorgeführten sprachlichen gründe, obgleich es sehr verlockend wäre, auch auf seine schon vorher ausgesprochenen ansichten über die sprache der beiden inschriften (besonders in den Publ. Mod. Lang. Ass. 17, 1902) des näheren einzugehen.

Ruthw. *u͡ngget* (so lesen Cook und Stephens; Vietor *uqket* = *uŋket*; Stuart *u͡ngȝ'et*) soll auf eine späte zeit hinweisen, 1. "because the only other occurrence of the word is in a text with late shellings, 2. because *-et*, the ending in both examples of the word, seems late, as if due to lack of stress, and 3. because the sculptor makes two blunders in one word, showing perhaps that it was specially unfamiliar when he worked." Alle diese drei gründe sind m. e. hinfällig.

1. Die form *uncet* ist im Altenglischen sonst nur einmal belegt, nämlich in einem stücke in Cockaynes "Shrine" 42, 27. Der acc. 2. pers. dual *incit* kommt zweimal in der ae. Genesis A (2732, 2880) vor. Es ist wahr, daß der beleg von *uncet* ziemlich spät zu sein scheint; jedoch dürfte ein schluß e silentio für die ältere zeit nicht statthaft sein, und man fragt sich, wo die form herstammen sollte, wenn sie nicht schon in der älteren sprache vorhanden war. Für *incit* in der älteren Genesis müssen wir ein beträchtliches alter annehmen, und es wäre sehr erstaunlich, wenn die beiden parallelformen **uncit*, *uncet* und *incit*, **incet* nicht von vornherein nebeneinander gestanden hätten. Wenn in der Genesis *unc* neben *incit* steht, so haben wir zweifellos das recht, *incit* als die ältere form zu betrachten.

---

[1]) Über manches hierhergehörige problem streiten sich anscheinend noch die kunsthistoriker; vgl. Vietor, Anglia Beibl. 26 (1915), s. 1 ff.

2. *e* in *et* ist wahrscheinlich aus *i* entstanden[1]): schon im 8. jh. ist das *e* "von einigen nordhumbrischen strichen abgesehen, durchgeführt" (Luick, Hist. gramm. d. engl. sprache, s. 300). Ruthw. hat zwar sonst *i*: *bistemid*, *rodi*, *gidroefid*, *æppilæ* (vgl. *æpil*, *epil-* im nordh. Liber vitæ)[2]), aber wie ein vereinzeltes *e* eine besonders späte entstehungszeit beweisen soll, ist nicht leicht einzusehen[3]). Der vergleich mit dem anscheinend altertümlichen (oder auf erneutem einfluß von *ȝit* beruhenden?) *incit* in der Genesis A macht die sache nicht besser.

3. Nach Cook steht, wie gesagt, *un͡gget*; diese eigentümliche form 'looks as though the scruptor had carved a word whose spelling was unfamiliar to him, and had done it bungingly' Außerdem ist nach Cook die rune *ng* (= der velare nasal. ŋ) für *n* auffallend; wieso, ist mir unmöglich einzusehen, da vor *g*, *k* gerade der laut ŋ wie in *kyningc* (= *kyniŋc*) zu erwarten ist. Schwieriger ist es, Cooks behauptung, auf dem kreuze stehe *un͡gget*, nicht *un͡gket*, zu widerlegen; wenn er recht hat, muß natürlich "a blunder" anzunehmen sein. Nichtsdestoweniger glaube ich, daß Cooks lesung äußerst zweifelhaft ist. Die rune nach *ng* (= ŋ; Vietor: *q*) ist ja eingestandenermaßen sehr undeutlich: wenn Stuart hier das palatale *g′* (die *gifu*-rune X mit henkeln), Vietor *k* (die senkrecht durchstrichene *gifu*-rune mit henkeln) und Cook einfach die *gifu*-rune liest, so wird es mit eins klar, daß weder an *c′* (wie in *C′rist*, *c′womu*; 'something like a trident') noch an *c* (wie in *ic*, *riicnæ*, *kyninc*), die beide mit der *gifu*-rune nichts gemeinsames haben, zu denken ist, dagegen *k* für äußerst möglich, ja sehr wahrscheinlich gelten darf. Es ist dies eben die rune, die wir hier zu erwarten haben. Daß vor *e* velares *c′* nicht stehen kann, ist selbstverständlich; dagegen wäre palatales *c* vielleicht — wenn die form alt genug ist — denkbar, aber das ausbleiben des *i*-umlauts in der stammsilbe beweist, daß die form entweder jünger als der *i*-umlaut oder an *unc* angelehnt worden ist. *unc* hat natürlich velares *c*, aber dieses muß vor *i*, *e* bei später übertragung auf *uncit*, *uncet* etwas nach vorn geschoben, d. h. palatalisiert worden sein, ohne die artikulationsstelle von *c* zu erreichen,

---

[1]) Wohl aus *wit*, *ȝit*? Vgl. Wright § 462.

[2]) In *gerede* ist *-e-* nicht aus altem *i* entstanden; s. Bülbring bei Roeder, Der altengl. Regiuspsalter, s. 303.

[3]) Siehe auch Forbes u. Dickins, Mod. Langu. Review 1915, s. 29 f., wo nordh. *e* < *i* schon für das 8. jh. nachgewiesen wird.

die dagegen in einer seit urenglischer zeit kontinuierten und umgelauteten *yηc(i)t* anzunehmen wäre. Wir haben also hier einen *k*-laut zu erwarten, der zwischen dem velaren *c'* und dem palatalen *c* liegt, dh. gerade den *k*-laut, den wir im anlaut von *kyningc* vorfinden, und der durch eine rune, die eine modifikation der *gifu*-rune ist, bezeichnet wird[1]).

Der nächste beweisgrund für eine späte abfassungszeit, den Cook zu den "sprachlichen" zählt, findet er in der tatsache, daß noch um 1100 das "Traumgesicht vom kreuze Christi" für epigraphische zwecke benützt wurde (nämlich auf dem reliquienkästchen von Brüssel). Wie wenig eine solche erwägung zu besagen hat, scheint der verfasser aber selbst einzusehen.

Danach bespricht Cook die wörter *Gessus (Kristtus)* und *æft* auf dem kreuz von Bewcastle. In *Gessus* soll *G*[2]), wie in *Gesus* auf dänischen inschriften, auf das 13. jh. hinweisen. Ich möchte umgekehrt die dänischen schreibungen auf englischen einfluß zurückführen, denn im Englischen war es schon früh gebräuchlich, den laut *i̯* oder *j* mit handschriftlichem *ʒ* (dem runisch *g* (X) entsprechen würde) wiederzugeben: vgl. ae. *ʒeong*, *Ʒeoweortha* 'Jugurtha' (Alfred), *Ʒerusalem* (Wulfstan), *Ʒiudeas* (Mac Gillivray s. 3), *Giuþeasu* (mit *gifu*-rune, Clermonter runenkästchen).

Bewcastle *æft* 'to the memory of' läßt sich mit dieser bedeutung im Englischen sonst nicht nachweisen. Cook führt es auf nordischen einfluß zurück und vermutet, daß dieser einfluß von westen her über die insel Man, deren runensteine aus dem ende des 11. jh. stammen, vermittelt worden sei[3]). Dadurch sei ein wichtiger *terminus a quo* nicht nur für diese inschrift, sondern für alle englischen steine mit *æfte(r)* mit derselben bedeutung gewonnen. Dieser schluß ist insofern bedenklich, als demgemäß die steine von Falstone und Dewsbury, das kreuz von Collingham und die drei steine von Thornhill auf manx nordischem einfluß beruhen würden. Und wenn *æfter* englischen ursprungs ist, kann wohl auch *æft* es sein. Außerdem ist darauf hinzuweisen, daß die

---

[1]) Die beweiskraft von *ungget-ungket* für eine späte entstehungszeit wird auf teilweise ähnlichen gründen von Vietor, Anglia, Beibl. 1915, s. 4 f., bestritten.

[2]) "Ob *G* oder ursprünglich *G'* in Gessus, ist unsicher", Vietor, Runenst., s. 24.

[3]) Zb. *Iualfir sunr þurulfs hins rauþa risti krus þono aft frithu muthur sina* (Kermode, Manx Crosses).

inschrift so stark beschädigt ist, daß die bedeutung von *æft* wohl nicht als ganz unzweifelhaft gelten darf. Es ist auch ganz denkbar, daß zwei runen weggelassen sind; vgl *æfte* Thornhill 1 u. 2.

Bewcastle *Alcfriþu* faßt Cook als acc. fem. auf und vergleicht das nordische *aft Friþu* auf dem oben erwähnten stein auf der insel Man, und damit sei seiner meinung nach der ansicht, wonach Alcfriþ unterkönig von Northumbrien und schwiegersohn Pendas von Mercien hier gemeint sei, jeder feste boden entzogen. Meiner meinung nach führt uns Cooks erklärung aus dem regen in die traufe; denn an ein nord. acc. fem. *alcfriðu* wird doch niemand glauben! *-friþu* ist natürlich acc. masc. (vgl. Sievers § 271)[1]).

Cook liest (mit grober transskription) *Cynnburug* auf dem kreuz von Bewcastle und erklärt sowohl *Cynn-* als *-burug* als verhältnismäßig späte formen. Nach Vietor, Anglia 1915, s. 7 f, ist aber eher und sogar ziemlich sicher *Cyni-*, also die ältere form, zu lesen[2]); auf den svarabhaktischen vokal in *-burug*, als beweis später entstehungszeit, ist gewiß nicht viel zu geben; im gegenteil könnte er als ausläufer einer vorhistorischen lautentfaltung betrachtet werden[3]) und demnach für eine sehr frühe zeit zeugen.

Damit ist der sprachliche apparat des verfassers, soweit er in diesem buche vorgelegt ist, erledigt. Auf seine nicht-sprachlichen gründe kann ich mich begreiflicherweise nicht einlassen. Die frage nach dem alter der beiden kreuze wird wohl noch eine zeitlang ihrer lösung harren. Diese frage wird dadurch erschwert, daß man entweder eine sehr frühe oder sehr späte zeit annehmen muß; denn es fällt schwer, diese hervorragenden kunstwerke in die eigentliche Wikingerzeit zu verlegen[4]).

Solange die kunsthistoriker über ihren anteil an der frage ihr letztes wort noch nicht gesprochen haben[5]), wird es für den philologen wohl am ratsamsten sein, bis auf weiteres eine abwartende haltung einzunehmen. Man hat jetzt eigentlich nichts

---

[1]) So auch Vietor, Anglia 1915, s. 7.

[2]) Mit Vietors transskription *C'yniburg'*.

[3]) S. Luick, Hist. gramm. d. engl. spr. § 316, der *buruȝ* für die urenglische zeit annimmt und in spätnordh. *aroȝ*, *suluh* usw. ausläufer dieser vorhist. vokalentfaltung erblicken möchte.

[4]) Vgl. Baldwin Brown bei Hoops, Reallex. der germ. altertumskunde I 274.

[5]) Auch die runenforschung sollte hier ein wort mitzureden haben.

anderes zu tun, als die gründe für ein gewisses alter auf ihre absolute untrüglichkeit hin zu prüfen; hier ist doch volle philologische beweisführung vonnöten! Eine solche hat Cook in seinem buche nicht geleistet. Die sprachlichen gründe, die er an anderen orten für seine ansicht ins feld gestellt hat, sind zwar vielfach sehr bestechend, müßten aber samt und sonders noch einmal mit berücksichtigung anderer forschungsgebiete und mit heranziehung des gesamten forschungsmaterials, das für unsere kenntnis des Nordhumbrischen von nutzen sein kann, untersucht werden[1]).

Die andere uns vorliegende publikation Cooks ergänzt gewissermaßen denjenigen abschnitt in der vorigen, der über die älteren ansichten über die kreuze handelt. Sie bringt uns in extenso die äußerungen älterer forscher (1601—1861) über das Bewcastler kreuz; für die lesung der inschriften sind diese äußerungen nicht immer belanglos, und der gegenstand ist ja an und für sich ein stück wissenschaftsgeschichte, das auf das interesse der nachwelt anspruch machen darf. Die äußerungen sind mitunter recht amüsant, zb. der konflikt zwischen Maughan und Haigh. Auf die äußerungen, oft mit abbildungen, von Bainbrigg (1601; im nachtrag), Roscarrock (1607), Camden (1607), Nicolson (1685 und 1703), Cox (1720), Smith (1742), Armstrong (1775), Hutchinson (1794), Howard (1801), den Lysons (1816), Maughan (1854 und 1857), Haigh (1857 und 1861) folgen eine reihe sehr inhaltreicher und orientierender anmerkungen. Für die veröffentlichung dieser zt. schwer zugänglichen auszüge und briefe wird die wissenschaft dem herausgeber dank wissen.

Uppsala. Erik Björkman.

---

[1]) Cooks auffassung ist außer von Vietor a. a. o. von den folgenden gelehrten geprüft worden: G. Baldwin Brown, Burlington Magazine, April 1913; W. R. Lethaby, ebda., Juli 1912; Sir Martin Conway, ebda., Sept. 1913; M. D. Forbes u. Bruce Dickins, ebda., April 1914; Modern Langu. Review 1915, s. 28—36. Die letzteren möchten die kreuze in das 8. jh. und jedenfalls vor 867 verlegen und kritisieren sehr eingehend und wie mir scheint, mit gutem fug, die sprachlichen kriterien Cooks: unbetonte vokale, *i* in *æppilæ*, *ea* in *heafun, heafunæs* (dieselbe rune wird für die diphthonge, aus welchen literarisch *eo*, *ea* entwickelt sind, und die einander sehr ähnlich waren, verwendet), *a* in *gistiga*, *hælda*, *u* in *galgu*, *cwomu*, *bismærædu*, das angebliche "*unggei*", *dorstæ* (wird als die ältere nordh. form erklärt, wogegen aber auf die ansicht Vietors, daß *darstæ* einmal zu lesen war, hinzuweisen ist; vgl. Anglia, Beibl. 1915, s. 4), *f* in *of*, *heafun*, *hlafard*, *gidroefid*, *heafdun*, *gc* (!) in *kyningc*), *ht* in *almehttig*, *d* und *þ*, *Gessus*, *æft alcfriþu*, *ug* in *cyniburug*. — Über *i* in *rodi*, das man ja für einen falschen archaismus gehalten hat, wird nichts gesagt.

Fritz Wende, *Über die nachgestellten präpositionen im Angelsächsischen.* (Palaestra 70.) XVIII + 294 ss. Berlin, Mayer & Müller, 1915. M. 8,80.

Die forderung, daß in syntaktischen untersuchungen prosa und poesie gesondert behandelt werden müssen, wenn verläßliche resultate erzielt werden sollen, kommt mehr und mehr zur anerkennung. Ganz unerläßlich ist sie dann, wenn es sich, wie in vorliegender arbeit, um wichtige fragen des rhythmus handelt; denn nicht nur die im schema gebundene rede, sondern auch die prosa folgt rhythmischen gesetzen, wennschon diese subjektiver und schwerer zu erkennen sind als die der poesie. In richtiger würdigung der voraussetzungen für eine wohlfundierte und ertragversprechende arbeit hat verf. denn auch streng geschieden zwischen den materialarten, auf die seine umfängliche untersuchung aufgebaut ist. Der zweck derselben ist, festzustellen, in welchem umfang und unter welchen bedingungen die präpositionen im Altenglischen ihrem beziehungswort nachgestellt werden. Für den ersten teil der arbeit benutzt er die Annalen (nach Earle-Plummer), die übersetzung der Cura Pastoralis aus Alfreds zeit, Aelfric's Homiliae catholicae und die Beda-übersetzung. An poetischen denkmälern kamen in betracht: Beowulf, die Rätsel, Exodus, die ältere Genesis, Elene, Guđlac, Judith. Die sonstigen altenglischen texte wurden nur gelegentlich berücksichtigt. Um der frage auf den grund zu kommen, werden außerdem noch (im dritten hauptteil der arbeit) die verhältnisse im Heliand untersucht, wodurch die ergebnisse der arbeit an wert und verläßlichkeit gewinnen; denn daß wir es hier mit einem über das Altenglische hinausgehenden zug der sprache zu tun haben, liegt auf der hand. Das Altsächsische hat für die frage besonderen wert, da hier manche erscheinungen des vorenglischen sprachzustandes treuer bewahrt sind als im Altenglischen. Für die einzelnen präpositionen werden eine menge von belegen beigebracht, und die verschiedenen typen ihrer stellung in prosa und poesie sind zahlenmäßig registriert, so daß sich ohne weiteres ersehen läßt, welcher typus jeweils den vorzug hatte. Eine besondere gruppe bilden die adverbien, die sich ganz wie nachgestellte präpositionen an ein voiausgehendes beziehungswort anlehnen können (inne, up, ut). Die untersuchung ist in allen teilen mit großer sorgfalt durchgeführt und füllt lücken der englischen grammatik, die seit langer zeit schon fühlbar waren. Es zeigt sich, daß beim nomen, demonstrativ-, relativ- und inter-

rogativpronomen die sprache sich so gut wie regelmäßig für voranstellung (der präposition), beim personalpronomen jedoch in weitem umfang für nachstellung (des adverbs) entschieden hat. Die verschiedenheit der stellung erklärt verf. aus der verschiedenheit der tonverhältnisse. W. Franz.

Georg Rübens, *Parataxe und hypotaxe in dem ältesten teil der Sachsenchronik (Parkerhs. bis zum jahre 891).* X + 53 ss. (Studien zur englischen philologie, hg. von Lorenz Morsbach, heft 56.) Halle, M. Niemeyer, 1915.

In dem besitz eines durch eine reihe von jahrhunderten durchlaufenden annalenwerkes hat die Anglistik einen besonders kostbaren schatz, der für sprachgeschichtliche zwecke nicht umsichtig genug ausgebeutet werden kann. Verf. vorliegender schrift benutzt dasselbe als ausgangspunkt und unterlage für eine untersuchung über das verhältnis von parataxe und hypotaxe, indem er von der voraussetzung ausgeht, daß für die entwicklung der letzteren gerade die annalen wertvolles beobachtungsmaterial abgeben würden. Die untersuchung zeigt in der tat, daß er sich in dieser annahme nicht getäuscht hat. Überraschend neue resultate sind zwar nicht zutage gekommen, dies war auch nicht zu erwarten, aber immerhin ist die streng methodische behandlung der frage in klarer, übersichtlicher darstellung an sich verdienstlich. Das problem ist in einer wohldisponierten einleitung eingehend dargelegt, so daß der leser über zweck und anlage der untersuchung genau orientiert ist. Mit seiner unterscheidung von drei entwicklungsstufen: reine parataxe, konjunktive parataxe und hypotaxe kann man sich einverstanden erklären. Daß satzinhalt und satzform bei behandlung der ganzen frage auseinander gehalten werden, erfordert die sache und wäre selbstverständlich, wenn ein von dieser auffassung verschiedener standpunkt nicht auch in der wissenschaft vertreten wäre. Es sind nicht allein psychologische und logische momente, die die weiterentwicklung einer sprache bedingen, sondern sehr wesentlich sind bekanntermaßen rein mechanische krafte an dieser beteiligt, nicht nur als agentien des lautwandels, sondern auch im satzbau und hinsichtlich der mittel der äußeren kennzeichnung der satzart. Der standpunkt, daß es überhaupt keine parataxe gibt, läßt sich gewiß verteidigen, insofern, als keine zwei sätze von einem sprechenden zur information eines andern nebeneinandergestellt werden, ohne daß irgendwelche innere beziehung zwischen

ihrem inhalt gedacht wäre oder zum ausdruck gebracht werden sollte, wennschon das grammatische verbindungswort fehlt. Diese frage interessiert jedoch weit mehr den logiker als den grammatiker und sprachhistoriker. Diesen beschäftigen in erster linie die ausdrucksmittel von vorstellungsverbindungen und ihre ein- und unterordnung. Wie der einfache satz sich allmählich erweitert, andere sätze in sich aufnimmt und anderweitige verbindungen zu periodischem bau eingeht, läßt sich an der hand der annalen sehr anschaulich dartun, und verf. hat sich dieser aufgabe mit geschick entledigt. Je größer das bedürfnis zu schriftlicher darstellung der rede wird, um so mehr stellt sich auch die neigung zur hypotaxe und weiterhin zum periodenbau ein. Der sprechende verfügt über ausdrucksmittel, die dem schreibenden abgehen, sie müssen durch klarheit des ausdrucks und genauigkeit der wort- und satzbeziehung ersatz finden, ganz abgesehen davon, daß sie in jedem falle für den inhalt des darzustellenden eine empfehlung an sich sind. Der höheren anforderungen genügende satz- und periodenbau wird dem schreibenden um so leichter werden, wenn er eine vorgeschrittene alte kultursprache wie das Lateinische oder Griechische beherrscht. Tatsache ist, daß auch die in der chronik zu beobachtende entwicklung des satzbaus und der satzbindemittel nicht ganz auf heimischer grundlage ruht. Sie wurde beschleunigt durch das Lateinische, dessen einfluß auch selbst in den originalberichten über historische ereignisse von stärkster spannung und unmittelbarster wirkung sich auf die dauer nicht ganz ausschalten ließ. In Alfreds des Großen zeit stand die produktion in der heimischen sprache naturgemäß in verhältnismäßig starker abhängigkeit von der kultur der mittelalterlichen gelehrtensprache. Wenn trotzdem in den älteren teilen der annalen die parataxe, und zwar in der form der kopulativen beiordnung, vorherrscht, so hängt dies eng zusammen mit der art des darzustellenden. Es werden im allgemeinen tatsachen in zeitlicher aufeinanderfolge berichtet, und hierdurch war die parataxe als nächstliegendste darstellungsform von vornherein gegeben. Das interesse am stofflichen beschäftigt den schreibenden so sehr, daß stilistische bedürfnisse zurückstehen. Die hypotaxe tritt erst da in ihre rechte, wo die komplizierten gedankenübergänge zur darstellung kommen und eine logische formulierung derselben ein schwer abweisbares erfordernis für die behandelte aufgabe ist. Ein solcher lag aber bei abfassung der annalen, auch in den formell vollendeteren teilen der chronik im

allgemeinen nicht vor. Das bedürfnis der aneinanderreihung des gesagten steht über dem der einreihung und der erweiterten satzbildung, wie dies auf jeder primitiven sprachstufe der fall zu sein pflegt. Der hypotaxe wird der weg in die sprache der Angelsachsen wesentlich erleichtert durch die umfangreichen übersetzungen aus dem Lateinischen, die in Alfreds zeit entstanden. Das bedürfnis eines erweiterten und kunstreicheren satzbaues, als er in dem heimischen idiom üblich war, hat die übersetzungsliteratur wesentlich gefördert. In ihr war anregung und gelegenheit zur ausbildung eines auch äußerlich in dem bindemittel schon in seiner jeweiligen eigenart gekennzeichneten satzes gegeben, und durch dieses war die einordnung von sätzen erleichtert. Verf. zeigt an einer größeren zahl von glücklich gewählten beispielen (s. 33—38), wie der übergang von der parataxe zur hypotaxe, so zb. der allmähliche wandel des demonstrativ- in ein relativpronomen oder die entwicklung hypotaktischer konjunktionen (þa—þa), die man ja heute noch beobachten kann (vgl. *once, immediately*), sich vollziehen konnte. Nicht immer ist es leicht, zu sagen, ob parataktische oder bereits hypotaktische funktion (so bei *forþam* und *þeah* namentlich) vorliegt. Die reine hypotaxe ist in den Sachsenannalen noch wenig ausgebildet. Die parataxe tritt auch da auf, wo in einer entwickelteren sprache die unterordnung natürlich und zu erwarten wäre. Der relativsatz hat sich allgemein erst spät entwickelt, während der konjunktionale nebensatz sich früh findet. Beide arten der unterordnung kommen im ältesten teile der Sachsenannalen nicht häufig vor. W. Franz.

Hermann Eitle, *Die satzverknüpfung bei Chaucer.* (Anglistische forschungen, herausgeg. von Joh. Hoops, 44.) Heidelberg, Winter, 1914. XVII u. 214 ss.

Friedrich Wild, *Die sprachlichen eigentümlichkeiten der wichtigeren Chaucer-handschriften und die sprache Chaucers.* (Wiener beiträge zur engl. philologie, herausgeg. von J. Schipper, 44.) Wien u. Leipzig, Braumüller, 1915. XVI u. 373 ss.

Otto Joerden, *Das verhältnis von wort-, satz- und versakzent in Chaucers Canterbury Tales.* (Studien zur engl. Philologie, herausgeg. von Lorenz Morsbach, 55.) Halle, Niemeyer, 1915. 56 ss.

Eitles arbeit, die die satzverknüpfung sowohl durch unterordnende als durch beiordnende konjunktionen bei Chaucer be-

handelt, ist ein sehr wertvoller beitrag nicht nur zur Chaucersyntax, sondern auch zur historischen syntax der englischen sprache. Sie stellt ihren stoff äußerst vollständig und abgerundet dar und erleichtert dem studierenden in dankenswerter weise die lektüre der Chaucerschen werke. Aber sie gewährt uns auch willkommene einblicke in den entwicklungsgang des sprachgebrauchs seit älteren zeiten und läßt sich deshalb auch bei der analyse derartiger erscheinungen in anderen mittelenglischen denkmälern vorteilhaft verwenden. Für die mittelenglische syntax ist sie ungefähr von derselben bedeutung wie die entsprechenden teile der Franzschen Shakespearegrammatik für die syntax des Frühneuenglischen, ist aber viel ausführlicher als diese.

Im anhang (s. 197—209) werden die resultate der untersuchung zusammengefaßt und einige ergänzungen zu Mätzners Englischer grammatik und Murrays New English Dictionary mitgeteilt. Ein register beschließt das buch.

Wilds abhandlung, eine mit dem preise der dr. Leopold Anton und Marie Dierlschen stiftung gekrönte preisarbeit, ist für die laut- und formenlehre Chaucers von großer bedeutung und gibt mir schon durch die natur des stoffes, der sich mit den erörtertsten fragen der mittelenglischen grammatik berührt, zu ausführlicheren bemerkungen als die vorige anlaß.

Den hauptgegenstand der arbeit bildet ein vergleich zwischen Chaucers reimen und den formen der wichtigeren Chaucer-handschriften. Mit recht macht der verfasser geltend, daß die reime (und das metrum), vorsichtig benutzt, unser bestes und hauptsächlichstes hilfsmittel zur erforschung der sprache Chaucers ist. Nur in ausnahmefällen dürfen wir aus den sprachlichen verhältnissen der handschriften auf die sprache des dichters hin schlüsse ziehen. Die handschriften stammen ja alle aus dem 15. jahrhundert, und auch die ältesten sind erst ein menschenalter nach der blütezeit der Chaucerschen muse entstanden. Und es läßt sich nicht verkennen, daß gerade in der zeit, die zwischen der Chaucerdichtung und den Chaucer-handschriften liegt, die sprache der hauptstadt großen veränderungen unterworfen war.

Von diesen gesichtspunkten aus werden nun die verschiedensten einzelheiten der Chaucerschen laut- und formenlehre unter heranziehung der reime und der schreibungen des näheren geprüft, und der verfasser versucht für jeden fall festzustellen, wie Chaucer sprach. Sehr oft gewinnt er zuverlässige ergebnisse,

aber nicht selten muß er sich mit dem nachweis begnügen, daß Chaucer eine gewisse sprachform kannte, die man aber nicht unbedingt seinem normalen sprachgebrauch zuerkennen darf; in sehr vielen fällen benutzte Chaucer, wie so viele andere dichter, doppelformen. Vieles, was bisher als Chaucerisch gegolten hat, ist auf die rechnung der nach Chaucer eingetretenen veränderungen der Londoner schriftsprache zu stellen. In zahlreichen fällen versagen uns die hilfsmittel jeden hinweis auf die sprache des dichters, und wir sind auf reine mutmaßungen angewiesen.

Der standpunkt des verfassers weicht von der von Frieshammer, Die sprachliche form der Chaucerschen prosa (Halle 1910), ausgesprochenen ansicht wesentlich ab. Frieshammer, der bekanntlich aus der prosaüberlieferung die sprache des dichters kennenzulernen suchte und zu dem ergebnisse gelangte, daß die formen der besseren handschriften, besonders die der Ellesmere-hs., mit den Londoner urkunden ziemlich genau übereinstimmen, und daß die Ellesmere die sprache Chaucers am treuesten wiedergibt, faßt ja solche reime, die der prosaüberlieferung widerstreiten, als »bloße reimwörter« auf. Im prinzip mag Wild recht haben, denn Frieshammer hat zweifellos die beweiskraft der überlieferung überschätzt und, wenngleich er sich mit den reimen sehr wenig abgibt, ihre bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt; in der praxis haben aber die meinungsverschiedenheiten der beiden verfasser ziemlich wenig zu besagen, ja, ein zu hartnäckiges festhalten an dem Wildschen prinzip würde uns anderseits vielleicht sogar zu einer direkten bestreitung des vorhandenseins solcher »reiner reimwörter« (dh. formen, die Chaucer dem reime zuliebe benützte, obgleich sie von seinem natürlichen sprachgebrauch abweichen) führen, was allerdings nicht anginge [1]). Alles kommt hier auf die anwendung des prinzips an, und hier ist Wild in der tat, wie mir scheint, mit großer vorsicht und gesunder methode ans werk gegangen. Große dienste haben ihm hierbei seine vorgänger, vor allem Morsbach, Lekebusch, Frieshammer und Dölle, geleistet. Wieviel er seinem lehrer Luick verdankt, darüber spricht er sich im vorwort in erkenntlichster weise aus.

---

[1]) Diese »bloßen reimwörter« — an der zahl 36 — zählt Frieshammer (s. 127) auf. Wenn Wild von doppelformen spricht, die beide Chaucer bekannt waren, ohne entscheiden zu können, welche Chaucers eigentlichem sprachgebrauch angehörte, äußert er sich vorsichtiger als Frieshammer, der die eine als »bloßes reimwort« hinstellen will.

Seine ergebnisse faßt der verfasser (s. 354—357) kurz zusammen. Die durch die reime bezeugten südlichen (bzw. südöstlichen) formen, die dem sprachstand der späteren Londoner urkunden und der Chaucer-handschriften fremd sind, gehören nicht nur Chaucer, sondern auch einer älteren schicht der sprache Londons an: »Chaucer war ein gebildeter mann, ein hofdichter, der in den mannigfachsten beziehungen zu den hofkreisen stand. Es ist keine frage, daß man sich in diesen kreisen einer gewählteren ausdrucksweise bediente, die auch Chaucer, der für diese gesellschaft schrieb, in seinen werken anwendete. Sollte es der sprachgewandte dichter, wenn sein dialekt mitttellandisch war wie jener der späteren Londoner urkunden, nicht verstanden haben, die formen seiner sprache in den reimen unterzubringen und es nötig gehabt haben, zu so vielen fremden formen in den gewöhnlichsten ausdrücken zu greifen? Nein! Die historische entwicklung Londons zeigt uns den richtigen weg.« Die hauptstadt, wo man vor der zeit Chaucers ein sächsisches Patois sprach, wurde seit der mitte des 14. jahrhunderts durch eine reihe von unglücksfällen heimgesucht, die wahrscheinlich einen großen teil der bevölkerung hinrafften. Zahlreiche ansiedler aus dem mittellande strömten in die stadt. »Im dialekte Londons vollzieht sich ein großer umschwung, der in der sprache Chaucers noch kaum zum ausdruck kommt, in den Lond. urk. aber klar hervortritt. Die südlichen formen werden immer mehr in den hintergrund gedrängt. Die ältere generation, der auch Chaucer angehört, spricht noch die älteren formen, die jüngere bedient sich des neueren dialekts; sie ist sich dessen bewußt, daß sie anders spricht als ihre väter, und betrachtet deren sprechweise wohl als altmodisch.« In den uns erhaltenen Chaucer-handschriften (nach 1420) wurden diese altmodischen formen der vorlagen durch die jetzt als gut und richtig geltenden ersetzt. Die reime mußten aber bleiben. So erklärt sich zb. der unterschied zwischen den schreibungen im reim und im versinnern in der Ellesmere-hs. daraus, daß der schreiber jene nicht gut ändern konnte, ohne, dem auge wenigstens, den reim verlorengehen zu lassen.

Die arbeit zerfällt in zwei hauptteile: 1. Allgemeine eigentümlichkeiten der einzelnen manuskripte und 2. Der laut- und formenbestand der einzelnen manuskripte verglichen mit dem des dichters. Dazu kommen die einleitung und ein anhang, in welchem die monophthongierung von me. *ēʒ* > *ī*, *ọ̄ʒ* > *ū* näher besprochen wird. Nach Wild tritt diese monophthongierung lautgeschichtlich

ein, wenn das ȝ zwischen zwei vokalen steht, dagegen bleiben die diphthonge (*əi* und *ou*) wenn ȝ im auslaute (> *h*) oder im silbenauslaute stand. Doppelformen können nur dann entstehen, wenn intersonantisches ȝ mit wort- oder silbenauslautendem ȝ wechselt. Das lautgesetz scheint für Chaucers sprache (in seinen reimen) zu stimmen.

Wenngleich ich im hauptsächlichsten den prinzipien des verfassers beipflichte, so muß ich doch in bezug auf manche einzelheiten anderer meinung bleiben. Mit so vielen, öfter nur gestreiften fragen der sprach- und wortgeschichte berührt sich sein material, daß über seine arbeit fast ein neues buch geschrieben werden könnte.

S. 41. Me. *messe, masse* (lat. *missa*). Chaucer scheint beide formen gekannt zu haben (nach Frieshammer war *messe* nur »reimwort«). Wild hält Chaucers *messe* für kentisch; kentisches *e* für sächsisches *a* läßt sich aber bei Chaucer sonst nicht nachweisen; *messe* kommt in London schon zu anfang des 14. jahrhunderts vor. Ich möchte mit Morsbach (bei Remus, Die roman. lehnw. Chaucers, s. 13) dieses *messe* für späte entlehnung aus dem Französischen halten. Dagegen ist zb. Orrms *messe* wohl auf durch das Kentische vermitteltes altmerz. *messe* zurückzuführen.

S. 47. In *thrustel* ist *u* wahrscheinlich mit ae. *y* gleichzusetzen; vgl die formen *thristel, threstyl* im N.E.D., die wohl von *thrysche, thresche (thrusche)* beeinflußt sind.

S. 56. Nach Wild sprach und schrieb Chaucer wahrscheinlich *pilwe* (während in den urkunden *pelewe* erscheint); das ist mir aber sehr unsicher, da reime fehlen [1]).

S. 68 (und 297). *rese* 'schütteln, zittern' wird als eine »kentische« form von ae. *hrisian, hrysian* bezeichnet. Die form *hrisedon* im Vesp. Ps. deutet mit sicherheit auf urgerm. **hrisjan* (vgl. got. *afhrisjan*, as. *hrissian*), nicht **hrusjan* hin; *rusien* im Laȝamon A. 18 868 (*Scullen stanwalles beuoren him touallen. Burnes scullen rusien*), Laȝ. B. 26 917 (*rusede wepne*, A: *riseden burnen*), *resie* Ayenb. gehen wahrscheinlich auf ein ae. **hrysian* zurück. Wir dürfen also zwei verschiedene verba, urgerm. **hrisjan* und **hrusjan*, und zwei indogerm. wurzeln (**kreis* und **kreus*) annehmen. Vgl. Falk und Torp s. v. *ryste*. Ae. *hrisian* gehört also, wenn *rese* aus ae. **hrysian* stammt, nicht zur sache. Es

---

[1]) Über das schwierige *pilwebcr* (reim: *pardoner*) äußert sich der verfasser nicht.

fragt sich aber, ob *rese* nicht *hrisian* mit dehnung eines etymologischen *i* zu erklären ist; vgl. *yeden : ryden* (pp.): abyden (pp.) bei Wild s. 45. Über die stelle (A. 1986) habe ich in Xenia Lideniana (Stockholm 1912) s. 186 ff. eine allerdings unsichere vermutung ausgesprochen.

S. 71. Ist wirklich *swepe*, ne. *sweep*, wie allgemein angenommen wird, eine aus *(he) swǣpd* (zu *swāpun*) übertragene umlautform? Vgl. schwed. *sopa*, norw. *sope* (< urg. *swōpôn*).

S. 74. Zu *vese : rese* siehe oben.

S. 75. Daß in *unslekked* (*lym:* ne. *unslaked lime*) G. 806 ein überrest des merzischen o/a-umlautes zu erkennen ist, glaube ich nicht[1]). Ich verweise auf meine Scand. Loanwords s. 147. Über ae. *sleac*, in welchem *ea* m. e. nicht als velarumlaut zu betrachten ist, habe ich Anglia 39, s. 366 f. gehandelt.

S. 76. Wie der verfasser mit recht hervorhebt, läßt sich *werte* 'warze' nicht von ae. *wearte* ohne weiteres herleiten. Verfehlt ist aber seine annahme einer ablautsform **weorte.* An umgekehrte schreibung ist auch nicht zu denken, da die form auch sonst im Mittelenglischen gut bezeugt ist (zb. Wright-Wülker 618, 45; 626, 17; 790, 32. Vgl. *werte, wret, wrette* Pr. P.; vgl. ne. dial. *wrett, writt*). Ich vermute, daß ein *-jōn* stamm (**wartjôn*) zugrunde liegt. Ähnliche fälle verzeichnet Kluge, Nom. stammbildungslehre, § 83.

S. 84. Ich vermisse hier solche reime als *clene : sene* A. 138, *lene : ysene* A. 591.

S. 95. Bei *handle* ist das *a* lautgesetzlich; ob es aber auf kürzung in drittletzter silbe, wie der verfasser behauptet, oder auf kürzung vor *ndl* beruht, darüber kann man vielleicht streiten. Ich möchte letzteres annehmen.

S. 98. Es scheint mir unnötig, das *a* in *he stant* (er steht) als das resultat einer früheren kürzung von *ǭ* anzusehen. *stant* kann ja ebensogut als eine alte und schon vor der dehnung vor *nd* entstandene form gelten.

S. 102. Die annahme des verfassers, daß *hard* (ae. *heard*) durch afrz. *hardi* beeinflußt sei, leuchtet mir nicht ein. In der weise läßt sich Orrms *harrd* nicht erklären.

S. 104. Das verbum *shilde* verdankt nicht seinen vokal »einer

---

[1]) Wilds zitate aus Bülbring, Wright und Sievers an dieser stelle sind falsch.

weiterentwicklung aus *ē*«, sondern entstammt einem ae. *ȝescildan* (aus **skildjan*; vgl. zb. Vesp. Ps. *ȝescildan*, das ein *-jan*-verbum sein muß). Ae. *scieldan, sceldan*, me. *schę̄lden* sind durch das subst. beeinflußt. Der unterschied im vokalismus zwischen subst. und verb wird unter umständen noch lange aufrechterhalten, zb. Leg. Rood VIII, 259 (ca. 1400): *God schop me a scheld, schame to schilde* (zitiert nach N.E.D.). Ae. *hyrne* (Ch. *herne*) 'corner' hat nicht, wie der verfasser behauptet, *i*-umlaut von *io*, sondern gehört zu *horn* und hat »festes *y*«, *i*-umlaut von *u*.

S. 111. *Moorne* 'trauern' dürfte nach der ansicht des verfassers im vokal an das gleichbedeutende *mǭne* angeglichen sein. Das ist mir unwahrscheinlich. Eine ae. schwache nebenform **mornian* (vgl. alts. *mornian, mornôn*, ahd. *mornên*) wäre doch ganz gut denkbar. Vgl. aber auch ae. *spornan* neben *spurnan*, das auch ein ae. **mornan* möglich erscheinen läßt.

S. 116. Die erklärung des verfassers von me. (Ch.) *redde, dredde* (neben *radde, dradde*), präteritum von ae. *rǣdan, ondrǣdan*, leuchtet mir nicht ein. Er sagt über diese formen: »Die beiden verba ae. *rǣdan* und *ondrǣdan* kennen schon im Altenglischen schwache formen: *rǣdan* meist (ws. *rǣdde* Siev. § 395 anm. 3) und *ondrǣdan* nur im Westsächsischen, während das Anglische die starken reduplizierten formen noch lange bewahrt. Man kann daher formen wie *redde, dredde* nicht direkt als kürzungen von angl. *ē* (aus wg. *ā* für ws. *ǣ*) erklären, sondern die *ĕ*-formen wurden im Anglischen erst gebildet, als die starken präterita dieser verba zu schwinden begannen und man sich gewöhnt hatte, kurzen vokal im präteritum gegenüber langem im präsens als charakteristikum des präteritums anzusehen (vgl. Luick, Unters. § 512). Hatte man also schon früher auf westsächsischem gebiete zu einem präsens *rǣdan* (> me. *rę̄de(n)*) ein prätentum *rǣdde* > (me. *radde*) gebildet, so entwickelte sich später aus der starken präteritalform *rēd* (mit e^2) auf anglischem und westsächsischem gebiete durch anhängung der schwachen präteritalendung, ähnlich wie in *he hēht* > *hight* > *highte* und vielleicht *he bræȝd* > *brayd* > *brayde* eine schwache form *he rédde*, die bei der üblichen präteritalkürzung auf beiden gebieten zu *redde* führen mußte. Demnach ist *radde* eine auf sächsischem gebiete bodenständige, alte form, *redde* eine etwas jüngere form, die beiden dialektgebieten eigen ist, im laufe der zeit aber in der schriftsprache durchdringt. Chaucer kennt nach dem ausweise der reime beide formen: *radde, dradde* und

redde, dredde, und scheint die *a*-formen noch bevorzugt zu haben.«
Ich bin nicht einmal ganz davon überzeugt, daß me. *highte, brayde* von Wild richtig erklärt sind. Ohne mich darüber hier bestimmt äußern zu wollen, finde ich aber die erklärung von *redde, dredde* zu weit hergeholt und würde mich nur in dem falle einstweilen damit begnügen, wenn sich keine einfachere ausfinden ließe. Weshalb können nicht die doppelformen *radde : redde*, *dradde : dredde* eines solchen *ǣ*-gebiets, in welchem *ǣ* zu *ă* geworden ist, mit solchen Chaucerschen doppelformen wie *ladde : ledde* (zu *lǣdan*), *sprad : spred, cladde : cledde, lasse : lesse, lafte : lefte* auf eine linie gestellt werden? In diesen beruht *a* auf frühe kürzung des *ǣ* (: *lǣdde* > *lǣdde* > *lădde*, *e* auf kürzung eines durch systemzwang wieder eingeführten oder aus irgendeinem grunde länger erhaltenen *ǣ* (me. *ę̄*); nachdem schon *lædde* zu *ladde* geworden ist, wird aus dem präsens *ē* wieder eingeführt und zu *ĕ* gekürzt (ähnlich wie in *hĕrde, kĕpte*), und neben dem lautgesetzlichen *lasse* steht durch *lę̄st* beeinflußtes *lę̄sse*, das zu *lesse* gekürzt wird [1]). Gegen diese auffassung, die ua. von Morsbach, Me. gr. 97 anm. 2, 2 ausgesprochen worden ist, spricht das Wildsche material in keiner weise: von *ladder, lady, larke, flesch* sind keine doppelformen zu erwarten. Auf den reinen *ę̄*-gebieten sind natürlich nur *rĕdde, dredde* denkbar. Chaucers (und wohl auch Orrms) *slep(p)te* scheint der verfasser ja als eine schwache form von *slę̄pen* (*slǣpenn*) [2]) und nicht als eine erweiterung von dem bei Chaucer gut bezeugten präteritum *slēp* aufzufassen, und es scheint mir nicht recht verständlich, weshalb er Chaucers *redde* anders erklärt. Außerdem kann das part. prät. *red* (neben *rad*) nur als eine schwache form angesprochen werden. Ich glaube also, daß wir das präteritum *rēd* ganz außer betracht lassen dürfen. Chaucers *redde* kann m. e. als schwaches präteritum von sowohl *rę̄den* als *rẹ̄den* betrachtet werden (wgerm. *ā* erscheint ja bei Chaucer als *ę̄* und *ẹ̄*.

S. 132. Ne. *ugly* enthält etymologisches *ŭ*, nicht *ū* (altn.

---

[1]) Ich sehe hier von solchen dialekten ab, in welchen *ǣ* vor dental früh erhöht worden ist.

[2]) Me. *slapte* ist ziemlich selten. Der grund ist natürlich darin zu suchen, daß ae. *slǣpte* auf den *ǣ*-gebieten ziemlich selten gewesen sein muß (vgl. Siev. § 395 a). *slep(p)te* in solchen dialekten, in welchen wg. *ā* zu *ǣ* geworden ist, und in welchen das normale kürzungsprodukt von diesem *ǣ* ein *ă* ist, kann natürlich nicht unmittelbar aus ae. *slǣpte* stammen, sondern ist eine später entstandene form.

uggligr), also hat darin keine kürzung von *ū* stattgefunden. — Der vom verfasser (s. 132 ff.) angenommene übergang von *eng* > *ing* steht m. e. auf sehr schwachen füßen: 1. *thinke* neben *thenke* führt der verfasser mit recht auf eine vermischung von ae. *þencan* und *þynçan* zurück. 2. Die sicher Chaucersche form *wing* ist mit dän.-schwed. *vinge*, nicht mit altwestn. *vængr* zusammenzustellen[1]). 3. *streng* war zweifellos die Chaucersche form, wie Wild annimmt. 4. *spryngen* beruht wahrscheinlich auf anlehnung an ae. *springan*. 5. Chaucer schrieb wahrscheinlich *englisch*, *Eng(e)lond* (so Wild). Auch in den verbindungen *enǧ*, *ench*, *enk* scheint der *e*-laut sich zu erhalten. Die von Wild angeführten ausnahmen sind falsch und nur scheinbar: 1. *stynk* sb. ist nicht aus ae. *stenc* (ne. *stench*), sondern aus dem ae. präsensstamm herzuleiten (s. das material bei Palmgren, English Gradation-Nouns in their Relation to strong Verbs, Uppsala 1904, s. 54). 2. *brynke* stammt nicht aus altwestn. *brekka*, sondern ist mit schwed.-dän. *brink* zusammenzustellen. 3. Ob Chaucer *skenke* oder *skinke* schrieb und sprach, läßt sich durch die reime nicht entscheiden; das wahrscheinlichere ist jedoch *skenke*.

S. 152. Mit der auffassung des verfassers von der synkope in den verben kann ich mich nicht befreunden. An mehreren stellen spricht er die ansicht aus, daß nur in den südlichen, sächsischen und kentischen, dialekten in dem 2. und 3. singular synkope eintreten und sich daher nur in diesen dialekten ein verschlußlaut *k* in den *jan*-verben ergeben kann. Ich ziehe noch die von Morsbach in meinen Scand. Loan-words s. 144 anm. ausgesprochene ansicht vor.

S. 159. Zu me. *clawe* und *clowe* ist noch auf Psilander, Ztschr. f. vergl. sprachforschung, N.F., 45. band, 253 ff., zu verweisen.

S. 206. Reime wie *cās : was* sind vielleicht unrein; nichtsdestoweniger halte ich das nicht für ganz unbestreitbar. Wenn das unbetonte *was* ausnahmsweise unter den hauptton kam, mußte daraus entweder *wass* oder **wās* werden, denn kurzer vokal + kurzer konsonant war im Mittelenglischen in dieser stellung undenkbar. Anderseits wurde in unbetonter stellung sowohl aus langem vokal + kurzem konsonanten als aus kurzem vokal + langem konsonanten kurzer vokal + kurzer konsonant. Es war nicht immer leicht zu entscheiden, wie ein so gut wie immer in

[1]) Schon A. R. und Laȝ. A. haben *(h)wingen*.

unbetonter stellung stehendes wort bei lexikalischer betonung in seine etymologisch richtige gestalt zurückzubringen war. Eine gute parallele bietet uns schwed. betontes *hīn* < unbetontes *hĭn* < betontes *hĭnn*, worüber auf Björkman, Anglia 37 (1913), s. 361, zu verweisen ist. Ich möchte in derselben weise die von Luick, Unters. § 419, in etwas abweichender weise aufgefaßten *him*, *in*, *his*, *this*, *sale* 'shall', *þan*, *yon*, *on* erklären, die im Cursor Mundi auf wörter mit langem vokal reimen. Auch fälle wie *wiþerwine : þīne* (Luick a. a. o. und § 484) dürften in ähnlicher weise zu erklären sein: *wiþerwinna* > me. (nördlich) *wìþerwĭn* > *wìþerwìn* (im reime)[1]).

S. 243. *nȝe* 'auge' (auch in *piggesnȝe*) scheint der verfasser als durch falsche auflösung von *an ȝe* entstanden aufzufassen. Wahrscheinlich ist aber eher an *mīn ȝe* zu denken, da *nye* hauptsächlich als kosewort gebraucht wird. Vgl. ne. *nylet*, *nykin* ('a term of endearment'), die weder das N.E.D. noch Rotzoll, Deminutivbildungen, s. 163, erklären können, aber die sicher deminutiva von *nȝe* 'auge' sind.

S. 253. *busk* sb. erklärt Wild, indem er auf meine Loanwords s. 282 hinweist, als westskandinavisch; das zitat ist falsch, denn ich behandelte an der angeführten stelle me. *busken* vb. 'to prepare'. Das substantiv habe ich nicht einmal als nordisches lehnwort anzusprechen gewagt.

S. 255. Hier wird wieder das *k* in *(bi)seke* als auf einen sächsischen bestandteil der sprache Chaucers hinweisend betrachtet. S. oben und Morsbach in meinen Loan-words s. 144.

S. 257. »Auslautendes *c* nach palatalvokal wird zu *ch*.« Da das lautgesetz nur ein nach *i* folgendes *k* betrifft, wäre es wohl richtiger gewesen, statt palatalvokal einfach *ĭ* zu schreiben.

S. 261. *algates* 'in every way' hat der verfasser ganz unrichtig erklärt. Es hat mit ae. *ȝeat* (ne. *gate*) nichts zu tun, sondern enthält nord. *gata* sb. 'weg'.

S. 307. Ich vermisse hier solche reime wie *hade : blade* (zb. A. 617), *hade : spade* A. 553 usw.

S. 329. Daß *he wăs* wie *he bâr* neben *he bâr* gebildet ist, glaube ich nicht. S. oben. *he bâr* stammt aus dem plural *bâre*,

---

[1]) Vgl. schwed. *sinnom* (starkt.) > *sĭnom* (schwacht.) > *sīnom* (starkt.); Björkman, Anglia a. a. o. In derselben weise ist m. e. *ine* präp. (zb. im Ayenbite) aus altengl. *innan*, *ate* (Ayenb.) < *atte* (*æt þām*) entstanden.

in welchem das in offener silbe gelängte *a* ursprünglich dem singular angehörte: *băr* : *bĕren* > *bar* : *båren* > *bår* : *båren*.

S. 354. *hlæhhian* ist wohl druckfehler für *hlæhhan*. — Weshalb *might*, *falle*, *welle*, *bely* nicht anglischen charakter tragen können, ist nicht einzusehen.

Das Wildsche buch bietet uns sehr wertvolle und willkommene beiträge zur Chaucer-grammatik und kann den fachgenossen nur angelegentlich empfohlen werden.

Die kleine schrift von Joerden behandelt in der einleitung die interessante frage nach den historischen und ästhetischen grundlagen des fünftakters. Der hauptteil der arbeit zerfällt in zwei abschnitte: I. »Wort- und satzakzent fallen mit dem versakzent zusammen« und II. »Wort- und satzakzent fallen nicht mit dem versakzent zusammen«. Die schöne verstechnik des dichters scheint der verfasser überall gebührend zu würdigen. Für die belehrung über Chaucers verskunst und über die darin zu erkennende verschmelzung des fremden silbenzählenden und des heimischen taktierenden prinzips, die sich aus dem netten büchlein schöpfen läßt, wird, glaube ich, jeder bewunderer des großen meisters dem verfasser dank wissen.

Uppsala. Erik Björkman.

Max Deutschbein, *System der neuenglischen syntax*. Cöthen 1917. XIII + 315 ss.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die forschung auf englischem gebiet gelegentlich bisher durch eine gewisse einseitigkeit gekennzeichnet war, die, so natürlich sie bei einer verhältnismäßig jungen wissenschaft auch war, notwendigerweise eine enge der anschauung und befangenheit des urteils mit sich brachte, über die der einzelne, in die tiefe oder innerhalb enger grenzen arbeitende forscher oft nur mit mühe sich hinwegzuheben vermochte. Die methoden und ziele der forschung waren und sind heute noch je nach dem jeweiligen zweck verschieden, und doch brauchten sie prinzipiell es nicht zu sein. Historische und deskriptive grammatik stehen einander heute noch gegenüber. Bei richtiger fassung des begriffs und zwecks der wissenschaftlichen grammatik ließen sie sich leicht in den dienst derselben aufgabe stellen. Durch die unterlegung der älteren historischen forschung durch die sprachphysiologie und die anwendung der naturwissenschaftlichen forschungsmethode auf die grammatik hat diese eine außerordentliche förderung und be-

fruchtung erfahren. Über der erforschung der einzeltatsache hat der offenkundige erfolg neuer, überraschender erkenntnis das interesse für diese gesteigert. Die induktive forschungsarbeit des sprachhistorikers auf dem fruchtbaren boden reiner tatsächlichkeit lockerte jedoch ältere zusammenhänge mit der philosophie und mit den nachbarwissenschaften der Germanistik und Romanistik. Die geschichtlichen und gedanklichen zusammenhänge, die vielfach ja schon der stoff mit sich brachte, waren natürlich nie ganz verlorengegangen, aber sie hatten andrerseits im allgemeinen auch nicht die bedeutung, die sie haben können und haben sollten, nachdem durch jahrzehntelange einzelforschung einer großzügigeren auffassung sprachlichen werdens ein fruchtbarer nährboden bereitet war.

Der zweck des vorliegenden buches ist, alte fäden aufzunehmen und eine engere fühlung mit der philosophie und Germanistik wiederherzustellen, überhaupt interesse zu erwecken für eine weitere rück- und umschau auf verwandten gebieten, die die Anglistik zu fördern und zu bereichern vermögen. Verf. nimmt seinen standpunkt über dem ganzen forschungsgebiet der anglistischen sprachwissenschaft und sucht zusammenfassend, ordnend und vergleichend das klar zur darstellung zu bringen, was das leben in der sprache bedingt und neue gebilde und werte schafft. Für das wesentliche und wichtige hat er einen sicheren blick und weiß verwandtes und ähnliches geschickt und zweckdienlich in das gesamtbild der darstellung einzuordnen. Jedem einzelnen paragraphen ist die einschlägige spezialliteratur vorausgestellt, die er in diesem teils inhaltlich wiedergibt, teils aus neuen gesichtspunkten verarbeitet. Fremdes und eigenes ist stets anregend und klar unter höheren begriffseinheiten zusammengeordnet, so daß der lesende die möglichkeit hat, sich rasch und leicht über den jeweiligen stand der frage und die bereits vorhandene literatur zu orientieren. Bei Wundt, Jacob Grimm, Wilmanns, Paul, Sweet und E. Sievers ist verf. vor allen andern in die schule gegangen. Was die Germanistik und die heutige psychologie dem Anglisten sein kann, hat er von neuem mit erfolg gezeigt. Für die kenntnis des Neuenglischen standen ihm namentlich die reichen schätze der zweiten auflage der Krügerschen syntax zur verfügung, die in seiner darstellung in eine neue beleuchtung tritt. Nicht nur dem akademiker, sondern auch für den schulmann wird sich das buch als eine fruchtbringende wissenschaftliche lektüre erweisen. Es wird ihm

eine fülle wertvoller anregung vermitteln und ihm den Weg zeigen, methoden und mittel des unterrichts stofflich und gedanklich reicher auszubauen. Mit vorbildlichem fleiß ist hier vieles aus den verschiedensten wissensgebieten zusammengestellt, was er in so originaler und leicht faßlicher prägnanz nirgendwo zusammengetragen findet. Des lesers interesse und denken werden von vielen seiten her angeregt, und auch der schulmann, der sich bisher von der grammatik abgewandt hatte, wird erkennen, welch fruchtbare seiten sich ihr bei geeigneter behandlung für den unterricht abgewinnen lassen. Das buch ist der versuch einer synthese von historischer und vergleichender sprachwissenschaft, von historischer und deskriptiver grammatik. Es schlägt zugleich eine brücke hinüber zur philosophie, speziell zur psychologie und stellt sich so neben Sweet's New English Grammar und Pauls prinzipien. Es ist nachgerade auch an der zeit, daß sprachwissenschaft und philosophie sich einander wieder näherrücken. Sie befruchten sich gegenseitig, sofern die fehler der vergangenheit vermieden werden und reiches positives wissen auf beiden gebieten die selbstverständliche vorbedingung für jedwedes urteil in sprachlichen dingen wird. An der nichterfüllung dieser forderung ist viel ehrliches streben in der vergangenheit gescheitert und hat zu enttäuschung und mißerfolg geführt; philosophisches denken und sprachgeschichtliche kritik gingen nur selten zusammen. Das eine schritt über das andere oft genug hinweg. Hier liegt tatsächlich eine nicht zu verkennende gefahr, über die nur strengste disziplinierung wissenschaftlicher denkbarkeit hinweghilft. Am sichersten wird die brücke wohl von der seite der sprachwissenschaft aus geschlagen werden. Zuverlässig unterbautes sprachhistorisches wissen muß unter dem oberlicht einer wissenschaft von grundsätzlich weiter synthese keimkräftige befruchtung finden. Erst dann wird die sprachhistorie zu einer sprachwissenschaft in höherem sinne werden. Die mechanischen und psychischen kräfte sprachlichen werdens müssen streng geschieden werden. Ihre abhängigkeit voneinander erkennt mit sicherheit nur der sprachhistoriker von scharfem blick und geübtem urteil. Nur so wird unfruchtbare arbeit in zukunft vermieden und erfolgverheißender forschung der weg geebnet.

Ich wünsche dem anregenden und gehaltvollen buche bald eine weitere auflage.

Tübingen, März 1917. W. Franz.

Birger Palm, *Obestämda artikeln vid ämnesnamn ock abstrakta i engelskan.* Historik-syntaktisck undersökning. Malmö 1916. 55 s.

Der verfasser hat sich eingeführt mit einer fleißigen, im jahre 1911 in Lund erschienenen dissertation über die stellung des attributiven adjektivs in der englischen prosa. Hier legt er vor eine kleine schrift über den unbestimmten artikel. Was er über den gegenstand auf grund eigener materialsammlungen beobachtet hat, faßt er in sauberer gruppierung übersichtlich zusammen. Wiewohl bekanntes naturgemäß wiederholt wird, bietet das schriftchen in auffassung und stoffeinteilung doch des interessanten und bemerkenswerten so manches, daß auch der fachmann es mit vorteil studieren wird. Einen vorzug mehr würde es haben, wenn es deutsch oder englisch geschrieben wäre. Es würde so außerdem im auslande eine weitere verbreitung finden.

Tübingen. W. Franz.

LITERATURGESCHICHTE.

Ernst Sieper, *Die altenglische elegie.* Straßburg 1915, Trübner. XXIV + 294 ss.

Demjenigen, der die altenglische lyrik zum gegenstand seiner wissenschaftlichen betrachtung machen wollte, boten sich wohl drei methoden dar. Er konnte uns erstens das, was er an neuen zusammenhängen ermittelt zu haben glaubte, in einzelstudien vortragen. Lag ihm aber an der enzyklopädischen behandlung aller einschlägigen philologischen fragen an der hand der texte, so stand ihm die art und weise zur verfügung, die Chambers so glänzend bei der bearbeitung seines Widsith gehandhabt hat. Eine dritte, mit den gedachten spezialforschungsmethoden nicht ganz leicht in einklang zu bringende, war die kunstkritisch-beschreibende. Das buch von Sieper ist nun eine mischung sämtlicher drei methoden. Leider kommt dabei — wie weiter unten des nähern auszuführen sein wird — keine seite zu ihrem vollen rechte. Verhängnisvoll aber war, daß das bewußtsein, alle seiten des gewählten gegenstandes zu beleuchten, dem verfasser einen freibrief für eine ausführlichkeit gab, die im kolleg vielleicht möglich ist, aber in einer wissenschaftlichen abhandlung unerträglich anmutet. Daß in Balwe in Westfalen ein altes kirchlein steht, daß, wie und wo Börries von Münchhausen Egils totenklage bearbeitet, ob Wörner mit seinen

meinungen über Ibsen recht hat, gehört wirklich nicht mehr in eine geschichte der altenglischen elegie. Auch wenn seitenlang über sekundäre fragen fremde bücher ausgeschrieben und glossiert werden, fragt man sich vergebens, für welche art von lesern das buch gedacht ist. Namentlich die ebenso breite wie lahme polemik gegen Neckel hätte der verfasser überall besser stark konzentriert. Auffällig ist auch die ungleichmäßigkeit der darstellung. Bei einem gedicht wird die ganze geschichte der forschung in übersicht mitgeteilt oder doch ein anlauf dazu genommen, bei einem andern wird sie uns fast ganz unterschlagen. Hier wird ohne gründe dringender art ein altnordisches gedicht, nämlich das des Egill, mitgeteilt, dort, wo es viel notwendiger war, nämlich beim *Reimlied*, fehlt das altnordische, über das polemisiert wird. Allein wenden wir uns den einzelnen abschnitten zu.

Das erste kapitel nimmt meinen gedanken von der entstehung der lyrik aus dem Totenklagelied (diese Zeitschr. 39, s. 1 ff.) auf und sucht die stellung der einzelnen gedichte in dieser tradition näher zu bestimmen. Hierüber siehe weiter unten.

Das zweite kapitel vereinigt eine betrachtung der »inneren und äußeren technik« mit einer solchen über das »naturgefühl«. Sehr störend und methodisch bedenklich ist dabei die anordnung, daß »die als unecht auszuscheidenden verse bei der zählung nicht berücksichtigt wurden«. Zunächst einmal müßte eine solche unechtheit doch nachgewiesen werden. Ihre voraussetzung fälscht ja unter umständen das ganze ergebnis! — Was der verfasser als echt betrachtet, wird dann einer sorgfältigen untersuchung auf brechung und enjambement hin unterzogen, um die eigenart des lyrischen metrums gegen das epische abzugrenzen. Soweit hier objektive kriterien gebraucht sind, wird man dem verfasser folgen können; anders liegt der fall bei seiner einführung der Rutzschen stimmunterscheidungen als untersuchungsmethode, die mit der empfehlung geschieht, daß sie »von Sievers mit so großem erfolge für die philologische forschung nutzbar gemacht worden sind«. Es bedeutet keine respektlosigkeit gegen Sievers, der das wissenschaftliche haus gebaut hat, in dem wir alle wohnen, wenn man feststellt, daß diese stimmunterscheidungen den beweis ihrer brauchbarkeit als philologische kriterien erst zu erbringen haben und heute noch eine art philologischer wunschelrute darstellen. Was ihre anwendung an dieser stelle angeht, so bestreite ich durchaus die behauptete strophenform im *Seefahrer*, die mir vielmehr dem

natürlichen zusammenhang der verse in fällen wie strophe I, II, III (z. 5 u. z. 8) gewalt anzutun scheinen, und kann nicht finden, daß v. 4 des Seefahrers »versmelodisch zu seiner umgebung nicht recht paßt«. — Mehr in betracht kommt die im anschluß an Neckel (Beiträge zur Eddaforschung 1908) versuchte aufzeigung von »parallelismus der konstruktion«, »reimartiger silbenwiederkehr am schluß« und »symmetrischer bauart der vershälften« als lyrischem stil. Freilich, Neckel hatte sich wohl gehütet, diese stileigentümlichkeiten als spezifisch lyrisch zu bezeichnen, wie es Sieper tut. Und in der tat ist dabei wohl nicht bedacht, daß die begriffsbestimmung viel zu eng genommen ist. Einem beispiel wie Kl. d. Fr. v. 45 u. 46

> sinsorgna gedreag. Sy æt him sylfum gelong
> eal his worulde wyn, sy ful wide fah

läßt sich die Beowulfstelle an die seite setzen (1392)

> no he on helm losað,
> ne on foldan fæðm, ne on fyrgen-holt,
> ne on gyfenes grund, ga þær he wille.

In beiden fällen liegt kein bericht vor, aber nicht lyrik. Der ganze gedanke bedarf der durcharbeitung. — Im folgenden glaubt der verf. die beobachtung gemacht zu haben, daß in der lyrik die variation als stilmittel viel seltener zur anwendung komme als in der epik, was zu allgemein ist, um zuzutreffen, und weiterhin, daß »die häufung begriffsähnlicher bezeichnungen« (Botsch. 46 *ne meara ne maðma ne meododreama*, Seef. 44 *ne to hearpan hyge, ne to hringþege, ne to wife wyn, ne to worulde hyht* etc.) kennzeichnend für die lyrik sei, eine bemerkung, die gleichfalls nicht sonderlich in die tiefe geht (vgl. Beowulf 1736 ff.), da sie gewiß ebenso von aller didaktik usw. gilt. — Eine weitere betrachtung sucht den metrischen verhältnissen an der hand der Sieversschen typen gerecht zu werden und ermittelt dabei als wichtigstes resultat das auffällige überwiegen des typus A im gedicht von der ruine. Die sonstige statistik bleibt lebloses material. — Über das naturgefühl beschränkt sich dieses kapitel nur auf wenige worte, und zwar einen vergleich mit Heine, den man dankbarer aufnehmen würde, wenn nicht schon Fr. Tupper jr. im J.E.G.Ph. 11 (1912), 82 ff. eine viel verblüffendere parallele zwischen »Seefahrer« und »Nordseebildern« aufgezeigt hätte, die der verf. hier noch einmal wieder abdruckt.

Das dritte kapitel betitelt sich »Keltische einflüsse« und gibt zunächst eine einführung in die hilfsmittel zum studium dieses

wissenszweiges, dann erörtert es die möglichkeit von zusammenhängen. Hier gewinnt das vorliegende buch ein interesse, das ihm bisher völlig abging. Der verf. will nachweisen, daß »eine ganze reihe von motiven, ausdrücken und bildern zu erwähnen sind, in denen sich die wallisischen und ae. gedichte begegnen. Der Lord erscheint als gabenverteiler. Sangeskunst, gold, rosse, schönes land und met werden meist immer zusammen als preiswerte güter des helden genannt, salzströme ist die bezeichnung für das meer, die raben werden immer als gäste des schlachtfeldes, nach blutiger beute begierig oder rot vom blute der männerschlacht beschrieben, schlaf und sorge erscheinen vereint als gefährten des unglücklichen, das gefühl der sehnsucht gelangt zu ergreifendem ausdruck, der ruf des kuckucks erklingt dem sehnenden herzen klagevoll« usw. Diese tatsachen sind gewiß von nicht geringem interesse, und noch wichtiger vielleicht ist die art der naturauffassung in den altwallisischen gedichten. Einmal nämlich »erscheinen als hintergrund für die elegische stimmung meist düstere, fast schaurige naturbilder; winter, sturmgebeugte zweige in regendurchpeitschter landschaft, kahle heide, hungerndes wild, schneebedeckte berge, wogenbrandung am klippenstrande: — das sind die (typischen) züge«. Dann aber findet der verf. auch hier »den unvermittelten übergang vom naturbild zum gefühls- oder gedankenausdruck«, wie ihn *Wanderer* v. 41 und andere stellen bieten. — Es ist ein unbestreitbares verdienst des verfassers, auf diese ähnlichkeiten hingewiesen zu haben, obschon er dabei vorgänger wie den unerwähnt gebliebenen Bugge hatte, aber das eigentliche wissenschaftliche problem fängt doch hier erst an. Denn die frage, wie alt nun diese gedichte sind, muß der verfasser uns schuldig bleiben. Und so bleibt nun der ganze zusammenhang weiter in der luft hängen. Jedoch mit einer, nicht unwichtigen ausnahme. Der verfasser ist dem »kummervollen, sorgeankündigenden« kuckucksrufe von *Seef.* 53—55 nachgegangen und stellt fest, daß, wie der seitenlang ausgeschriebene Mannhardt (Z. f. d. ph. 3, s. 209—298) gefunden hat, bei Slawen und Letten der kuckuck der erreger wehmütiger gefühle ist, nicht dagegen auf deutschem boden. Er fügt dem hinzu, daß im keltischen lande der kuckucksgesang gleichfalls schmerzliche gedanken wachruft, und belegt es mit stellen aus altwelscher literatur wie neueren volkskundlichen feststellungen. Danach erscheint in der tat seine these berechtigt, daß der kuckuck als klagevogel der altenglischen lyrik solange auf keltischen einfluß

zurückzuführen ist, als nicht zeugnisse dafür erbracht werden, daß auch andern deutschen volksstämmen diese auffassung geläufig war.

Das vierte kapitel beschäftigt sich mit den »altnordischen zeugnissen«. Es ist noch breiter als die übrigen und verliert sich teilweise in eine unergiebige polemik gegen Neckel. Der gedanke an sich, die an. totenklagen, die situationslieder der jüngern eddischen dichtung, die rückblicks- und sterbelieder im zusammenhang mit der altenglischen lyrik zu erörtern, erlaubt gewiß keine einwände; aber die art, wie es geschehen ist, die unberechtigte sicherheit des urteils, mit der forscher wie Heusler, Mogk und Neckel beiseite geschoben werden, die unfähigkeit zu einer präzisen problemstellung und -bearbeitung hinterlassen keinen besonders guten eindruck. Als beispiel diene die stelle s. 103, wo Neckels versuch, die strophen 76 und 77 der Hóvamǫl auf Wanderer 108 ff. zurückzuführen, behandelt wird. Dieser gedanke, der, wie Neckel auch angibt, zuerst von R. M. Meyer geäußert ist (P. Br. B. 32, 72), wird von Sieper einmal mit der betrachtung abgetan, daß der gedanke zu häufig in der altgerm. dichtung sei, um nicht an beiden stellen spontan auftauchen zu können, dann aber mit der überraschenden feststellung: »Übrigens sind die angeführten verse im *Wanderer* spätere, christliche zutat und als solche zweifellos jünger als die Hóvamǫl«. Aber das müßte doch erst bewiesen werden!! Was er weiter gegen die Neckelsche idee der stilbeeinflussung der altnordischen dichtung durch die altenglische einwendet, hat direkt mit der altenglischen lyrik überhaupt nichts zu tun.

Das fünfte kapitel »zur psychologie der alten Germanen« berichtet zunächst des längern über die »ebenso geistvolle wie eigenartige publikation« von Wilhelm Grønbech: Lykkemand og Niding, Kopenhagen 1909, und schließt daran betrachtungen über das seelische leben in der lyrik der Angelsachsen wie der altnordischen mit sehr ausführlichen Eddazitaten nebst übersetzung. Trotz der früher behaupteten keltischen einflüsse (die übrigens auch Grønbech anzunehmen scheint!) wird dann — indem die summe der vorher gemachten untersuchungen gezogen wird — die altenglische elegie als ein »echt germanisches gewächs« angesprochen, das ja in ähnlicher form auf dem boden der altnordischen dichtung zur entfaltung gelangt sei, und die höhere kunstblüte hier damit erklärt, daß »das seelenleben der Angelsachsen reicher, inniger, wenn auch nicht leidenschaftlicher war als das ihrer germanischen vettern«. Die »gewisse weichheit und sentimentalität«, die hier hervortritt,

scheint dem verfasser ein erbteil des Angelsachsentums, in anderer form noch heute vorhanden und nicht ohne verwandtschaft mit der »stimmungsreichen, ernsten, grüblerischen art« der Nordseestämme überhaupt, wie sie noch bei Storm, Groth, Frenssen, selbst Liliencron nachzuweisen sei.

Daran anschließend erörtert der verfasser die frage, ob »bereits (!) christliche oder andere dem Germanentum wesensfremde einflüsse wirksam waren«. Die antwort wird mit der selbstverständlichen voraussetzung eingeleitet: »Die ältesten stücke, zb. *Deors klage*, *Wanderer*, *Seefahrer*, *Kl. d. Fr.*, *Botschaft*, stammen aus dem 8. bzw. 9. jahrhundert.« Aber woher weiß der verfasser das? Die dringendste aufgabe einer spezialuntersuchung über die altenglische lyrik von 294 seiten umfang wäre es doch wohl gewesen, sich erst einmal um die chronologischen grundlagen des ganzen baues zu bemühen. Mit derselben petitio principii wird dann »der heidnische charakter der gedichte« daraus hergeleitet, daß »jede anspielung auf bibel oder heilsgeschichte fehlt«, dh. fehlt, nachdem die christlichen stellen als »spätere zutaten« stillschweigend unter den tisch gefallen sind. Kläbers aufsätze über die »christlichen elemente im Beowulf« (Anglia 35 und 36) waren anscheinend dem verfasser, als er dies schrieb, noch nicht zugänglich, aber auch ohne das konnte er so nicht schließen. Statt einer gründlichen untersuchung auf diesen gebieten reibt sich der verfasser wieder an Neckel, weil dieser einige ihm als zeugnis für elegische stimmung in der verwandten altnordischen literatur wichtige strophen des *Wielandsliedes* für jüngere zutat erklärt.

Damit ist die 122 seiten umfassende einleitung des buches beschrieben, aus der als wissenschaftlich fördernd wenig mehr als die kuckuckhypothese und einige parallelen aus altwallisischen gedichten bezeichnet werden können, etwas, das ohne schaden auf drei seiten zusammenzudrängen war. Es folgt der abschnitt texte. Hier erwartet man den kern des buches. In der tat hat der verfasser die gedichte neu kollationiert. Aber warum in aller welt gibt er uns dann keinen vollständigen notenapparat? Wenn irgendwo, so würde man doch in diesem buch eine zusammenarbeitung der neueren emendationen suchen! Wieder fragt man sich: für wen ist dies buch eigentlich gedacht? Wenn nur das vorliegende geboten werden sollte, hätte der verf. weit besser getan, bloß die ergebnisse seiner kollationierung vorzutragen, die weniger als ein zehntel des raums eingenommen hätten. Die gegebenen

texte sind wenig wert, zumal die wichtigsten neuern besserungen überhaupt nicht berücksichtigt sind, und gelegentlich bieten sie durch unsorgfältigen abdruck weniger als Grein-Wülcker, so wenn Wanderer v. 5 das *arę̄d* der HS. stillschweigend durch *aræd* wiedergegeben ist, Kl. d. Fr. 10 dagegen (bei *wræcca*) vermerkt ist, daß die HS. *wrecca* hat. Nach Wülcker hat sie *wręcca.*

Es folgt der teil »Erklärung und textkritik« (s. 146—253), bis s. 208 als übertitel der linken seite geführt, von dort an wunderlicherweise aufgegeben. Die erste abhandlung gilt *Deors klage.* Man gewinnt den eindruck, daß hier nun Sieper das versucht, was Chambers mit soviel geschick für den Widsith übernommen hat, nämlich eine kritische auseinandersetzung mit den verschiedenen über die sache geäußerten meinungen. Aber Sieper zeigt auch hier eine unglückliche neigung, in die breite zu gehen, statt zu präziser formulierung und eigentlicher bearbeitung der probleme vorzudringen. Zu der Wielandstrophe wirft er von neuem die frage auf, ob nicht in dem longađ v. 3 die sehnsucht nach der entflohenen geliebten, also die Schwanenjungfrauensage, stecke, obgleich Jiriczeks bündige beweisführung schon längst die unhaltbarkeit dieser fantastischen konstruktion erwiesen. War dies kein problem mehr, so ist bekanntlich str. 3 um so mehr umstritten. Auf eine auseinandersetzung wäre man hier gespannt. Aber der verf. wahrt sich hier wie weiterhin offenbar das recht, nach gutdünken eine meinung herauszugreifen und zu unterstützen. So bringt er es fertig, den aufsatz von W. W. Lawrence, Mod. Phil. IX s. 23 ff. *The Song of Deor* (1911) überhaupt zu ignorieren. Aber welchen sinn hat unserer aller arbeit dann? Daß die glänzende besserung — oder richtiger nichtbesserung — von Stefanovič (Anglia 33, 397 ff.), die alle änderungen unnötig macht, indem sie v. 14 hi als acc. fem. und slæp'ealle als instrumental nimmt, nicht aufgenommen wird, daß sorglufu mit »große sorge« (!!) übersetzt wird, kann danach nicht wundernehmen. So kommt der verf. mit benutzung einer veralteten auffassung des wortsinns zu der auslegung *Geates frige* = Geats freie = Geats lieblinge, freunde = die geächteten Goten = die verwandten Ermanarichs. Diese interpretation wird wenig gläubige mehr finden. Der verfasser erörtert dann die frage des autobiographischen charakters, die er natürlich (jedoch nicht ohne zögern) verneint, und geht dann der frage nach den einflüssen auf die form nach. Hier bringt er einen beachtenswerten gedanken zur sprache, nämlich

den des zusammenhangs von Deor mit den Preces commendaticiae (s. 164). »In jedem abschnitte dieser gebete werden andeutungsweise eine reihe von schicksalen aufgezählt, die der biblischen und Heiligen geschichte entnommen sind. Es folgt ein refrain *Libera, Domine, animam eius!* der allerdings nicht die einzelnen gesetze beschließt, sondern sie einleitet. Ich gebe als probe einige verse aus dem von E. Le Blant in Revue archéol. 38 p. 229 mitgeteilten beispiele:

> Libera, Domine, animam eius, sicut liberasti Enoch et Eliam
> de communi morte mundi.
> Libera etc. . . . sicut liberasti Noe de diluvio. etc.

»Der *ordo commendationis animae* ist auch heute noch im gebrauch und in allen brevieren abgedruckt. Wenn er sich auch in seiner gegenwärtigen form erst in einem pontifikale des 9. jahrhunderts findet, so dürfte er doch im wesentlichen bis ins 4., wenn nicht gar ins 3. jahrhundert zurückreichen.« Man wird in dieser vermutung nicht mehr als eine möglichkeit zu sehen brauchen, um ihre aufzeigung doch dankenswert zu finden. — Leider beginnt dann freilich die scherentätigkeit des verfassers mit dem satze: »Man ist jetzt ziemlich allgemein der ansicht, daß v. 28—34 des erhaltenen textes auszuschneiden seien.« Begründet wird das in der hauptsache damit, daß ja auch in den übrigen lyrischen gedichten dieselben gedanken zu amputieren seien, also nach dem vorbild Älfrics, der das wasserwunder mit dem eselskinnbackenwunder beweist (Zupitza-Schipper XXII, Samson).

Der folgende abschnitt gilt dem sog. 1. rätsel. Im gegensatz zu andern stücken wird hier eine ausführliche inhaltsangabe der frühern forschung gegeben. Hier ist dem verfasser die vielleicht plausibelste lösung nicht zur hand gekommen, die, nachdem schon früher gelegentlich auf sie hingewiesen worden, Sarrazin von neuem gefunden hat (von Cädmon bis Cynewulf, Berlin 1913, s. 170), daß nämlich eine frühere fassung des sog. *Wolfdietrich* B für die situation relativ am besten passen würde. Der verf. macht sich demgegenüber die sache zu einfach. Er ist zufrieden mit der interpretation, daß ein friedloser Eadwacer geächtet auf einer insel als waldgänger lebt und seine vielleicht selbst friedlose, aber unschuldige frau auf einer andern insel um ihn und ihr gleichfalls friedloses kind klagt. — Hier fängt aber das problem erst an. Denn offenbar ist doch eine ganz spezielle situation gemeint (v. 10 þonne hit wæs renig weder etc.). Wer kann die klagende sein? Kommen

andere als fürstliche frauen im elegischen monolog zu worte? Soll S.s lösung bedeuten, daß eine realistische alltagssituation in verse gebracht ist? Das würde dem angelsächsischen stil wenig entsprechen. Kein wort ferner gilt dem auffälligen metrum!

Der verfasser nimmt nun den *Seefahrer* vor. Die wichtigste neuere arbeit über diesen hatte Ehrismann in P.Br.B. 35 (1909) dargeboten. Hier war zum ersten male der versuch gemacht, den Seefahrer als ein durchaus einheitliches gedicht aufzufassen, indem da ein wohldurchdachter gedankengang aufgezeigt wurde, wo die bisherige forschung nur altheidnische überreste mit angeflickten religiösen phrasen erkennen wollte. — Schon vorher aber hatte W. W. Lawrence (Journ. of Germ. Phil. IV, 468 f.) die argumente für den alten Riegerschen gedanken, daß der kern des gedichts ein dialog sei, arg zerpflückt. Mit diesen beiden arbeiten hauptsächlich hätte sich S. auseinandersetzen müssen. Wunderlicherweise fallen sie bei ihm aber so gut wie vollständig unter den tisch. Ehrismann glaubt der verfasser damit abtun zu können, daß, auch zugegeben, das gedicht enthalte einen fortschreitenden zusammenhang und zielbewußten aufbau, doch die entscheidung über die einheitlichkeit von »ästhetischen und verstechnischen kriterien« abhängig zu machen sei. Aber gehört denn die frage der einheitlichkeit des ideenaufbaus eines gedichts nicht in seine ästhetik?! In der darlegung seines eigenen standpunktes zeigt der verfasser, was er unter ästhetik versteht. »Im ersten teil des gedichts«, sagt er, »haben wir wahre poesie, die jeden empfänglichen menschen unmittelbar ergreift. Im zweiten teil haben wir frommes gerede, das nicht aus künstlerischer nötigung (!), sondern aus dem verlangen, zu belehren und zu bekehren, hervorgegangen ist.« Aber diese art von kunstbetrachtung kann doch nur da zugelassen werden, wo keine möglichkeit vorhanden ist, zu den ästhetischen anschauungen der entstehungszeit des gedichtes vorzudringen (vgl. auch die ausführungen des ref. hierzu P. Br. B. 42 heft 3) und dadurch dem urteil die zeitbedingte, subjektive unsicherheit zu nehmen. Nun liegt aber diese möglichkeit sehr nahe. Die allgemeinen betrachtungen des Reimliedes v. 55 ff. unterscheiden sich gedanklich keine spur stärker von den vorhergehenden schilderungen als der zweite teil des *Seefahrers* vom ersten teil (siehe das gedankenschema in P.Br.B. 42 heft 3), und bei dem *Reimlied* ist der eigenart der form halber nie jemand auf den gedanken gekommen, verschiedene verfasser anzunehmen. (Es entspricht

ja auch durchaus angelsächsischer denkart, wie wir sie auch aus dem Beowulf kennen, einen fall zu allgemeiner betrachtung auszuspinnen [1]).) Niemandem hätte dies eher einleuchten müssen als jemandem, der diese gedichte hintereinander behandelt. In der tat bemerkt S. in seiner darstellung des inhalts des *Reimlied*s (s. 244), daß hier dieselben motive wiederkehren, die den zweiten teil von *Wanderer* und *Seefahrer* ausmachen, ist aber so befangen in der alten anschauung, daß er dem doch offenbar ganz späten *Reimlied* (vgl. P. Br. B. a. a. o.) gewissermaßen die priorität zuspricht und die »zutaten« bei *Wanderer* und *Seefahrer* auf das vorbild dieses gedichts oder seines vorausgesetzten typs zurückführt. Das aber heißt doch eine einfache sachlage unnötig komplizieren, um den wirklichen sachverhalt auf den kopf zu stellen. Die unklarheit des denkens dabei tritt deutlich zutage, wenn er vom *Seefahrer* sagt, daß die »allgemeine reflexion aus dem rahmen des individualgedichtes herausfällt«. Geht denn im *Reimlied* nicht das »individualgedicht« in die allgemeine reflexion über? Man kann sich unmöglich den gedankengang des *Reimlieds* klarmachen, ohne zu erkennen, daß *Seefahrer* und *Wanderer* nach ganz ähnlichem gedankenschema gebaut, also auch einheitlich sind. Umgekehrt aber, was wird aus dem *Seefahrer*-torso, den die abschneidung der verse von 57 an übriglassen? Der verfasser würde antworten: Eine elegie wie *Die klage der frau*. Aber hier rächt es sich, daß er, wie weiter unten ersichtlich, die neuere literatur über *Die klage der frau* völlig vernachlässigt hat. Denn *Die klage der frau* behandelt, wie uns namentlich Stefanovič gelehrt hat, nicht, wie wir früher glaubten, ein allgemeines elegisches motiv, sondern offenbar eine bestimmte situation aus einer bestimmten sage, wenn auch nicht der eigentlichen heldensage (und ebenso wahrscheinlich das sog. erste rätsel), kann also nicht verglichen werden. In der tat, dieser torso ist nicht nur deshalb unmöglich, weil das *Reimlied* ihn als organisches glied eines größern ganzen erweist, sondern ist auch in sich selbst undenkbar, weil sein gedankengang unvollständig und sein eigentlicher sinn unaufgeklärt bliebe. Diese frage hängt eng zusammen mit der dialoghypothese. Warum strebt der sprecher auf die see hinaus, wenn er ihre schrecken so grausam empfindet? Ein teil der forscher beantwortete mit Sieper diese frage: Nicht er strebt auf die see hinaus, sondern ein anderer,

[1]) Vgl. W. W. Lawrence, Journal of Germ. Phil. IV s. 477.

junger. Er malt die schrecken aus, ein anderer die sehnsucht. Diese interpretation löst, wie jeder sich überzeugt haben wird, der sie als schlüssel zu benutzen versuchte, beileibe nicht alle schwierigkeiten. In der tat, die hauptschwierigkeit bleibt unverändert, denn es scheint ebenso widersinnig, im denken eines einzelnen wie zweier sprecher, schreckensschilderung und sehnsucht derart abwechseln zu lassen. Es ist namentlich Lawrences verdienst, dies klar herausgestellt zu haben. Nun gibt es zwar eine auffassung, für die diese widersprüche nicht bestehen. Boer, der großmeister der alten anatomischen schule, mit dem Sieper seitenlang zu polemisieren versucht, ohne zu bemerken, daß ihn Lawrence längst erschlagen hat, erklärt die auffälligste stelle folgendermaßen: »'Der glückliche mensch weiß nicht, was diejenigen leiden, welche die wege der verbannung ziehen. Gerade deshalb verlangt mein herz nach dem meere'. Das ist tadellos. Aber nicht für einen nüchternen bücherwurm, der nicht versteht, wie gerade drangsal und gefahr mit magischer gewalt das herz anzuziehen vermögen.« — Hier ist nicht nur die übersetzung, sondern auch der moralische vorwurf verfehlt. Daß gefahr locken kann, weiß selbst ein bücherwurm, der so nüchtern ist wie Boers imaginärer gegner. Ob aber ein modernes paradoxon, wie es hier als sinn vorgeschlagen wird, in angelsächsischer zeit möglich war, dafür müßte der literarhistorische beweis erbracht werden. Er müßte es um so mehr, wenn man berücksichtigt, was hier in einer primitiven zeit an naturgefühl vorausgesetzt werden soll. Läse man den *Seefahrer,* wie in der regel früher vorgeschlagen, so spräche daraus ein mann, dessen liebe zur natur durch die schrecklichsten entbehrungen auf der winterlichen see nur gesteigert wird, und der sie allen andern freuden vorzieht. Das wäre eine naturleidenschaft, die, wie man zugeben wird, nach dem gewöhnlichen zeitansatz, auf tausend folgende jahre hinaus völlig ohne parallele wäre und erst von der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts an ein schwaches ebenbild fände. Wer an solche kulturhistorischen anachronismen glauben will, mag es tun; wer die geschichte im zusammenhang sehen will, sucht zunächst nach der möglichkeit anderer erklärungen. Eine solche hat Ehrismann gegeben. Er faßt das gedicht als einheitlich und schält die gedankengänge heraus. Dabei wird die bedeutung der seeschilderung ganz klar. »Dem vertreter des vergänglichen weltlebens gegenüber steht der *Seefahrer* als vertreter der weltflucht. Sein leben ist entsagung, und trotzdem er in den stürmen

des meeres nur leiden erduldet, so treibt es ihn doch auf diese fahrt, *hweteđ on hwælweg hređer unwearnum ofer holma gelagu* 63, denn sie wird ihn zum herrn führen 64 f. Das christliche mönchsideal wird dem nationalen aristokratenideal entgegengehalten.« Die weiteren ausführungen Ehrismanns brauchen hier im einzelnen nicht wiederholt zu werden. Vor ihrem hellen licht verschwinden all die angenommenen törichten interpretatoren wie ein spuk. »Nationale und christliche vorstellungen stehen nebeneinander, sie rühren aber nicht von verschiedenen verfassern her, sondern sie sind die dem angelsächsischen frühchristentum eigene anschauungsweise, in welcher beide elemente miteinander vermischt waren.« (Ehrismann a. a. o. s. 217.) Für die betrachtung der welt unter dem bilde eines sturmbewegten meeres verweist Ehrismann auf Hrabanus Maurus, aber er hätte näherliegende beispiele wählen können. Vgl. Cynewulfs teil des *Christ* (II) 848 ff.:

Is us þearf micel
þæt we gæstes wlite ær þam gryrebrogan
on þas gæsnan tid georne biþencen!
Nu is þon gelicost, swa we on laguflode
ofer cald wæter ceolum liđan,
geond sidne sæ sundhengestum
flodwudu fergen: is þæt frecne stream
yđa ofermæta, þe we her on lacađ
geond þas wacan woruld, windge holmas;
ofer deop gelad wæs se drohtađ strong,
ær þon we to londe geliden hæfdon
ofer hreone hrycg: þa us help bicwom . . . usw.

Ja, so geläufig scheint die symbolische bedeutung der meerfahrt (die übrigens auch Otfried III, 7, 15 ff. kennt) der ags. literatur zu sein, daß sie anscheinend auch in der 'Klage des vertriebenen' ohne umschweife eingeführt wird. V. 95 ff. heißt es dort:

. . . Ic bi me tylgust
secge þis sarspel and ymb siđ spræce
longunge fus and on lagu þence
nat min . . .
hwy ic gebycge bat on sæwe,
fleot on farođe; nah ic fela goldes
ne huru þæs freondes, þe me gefylste
to þam siđfate.

Brandl (Gesch. d. ae. lit. § 51) nimmt das zwar wörtlich, »er denkt an das sterben oder an die flucht über das wasser, wenn

er nur ein boot kaufen könnte[1])«, aber nach dem ganzen zusammenhang erscheint die symbolische deutung viel näher zu liegen. — Fälle wie diese[2]) unterstützen Ehrismanns deutung, erweitern sie aber möglicherweise auch um eine schattierung. Die seefahrt ist nicht nur das leben des frommen, sondern auch das leben als weg zur ewigkeit und in diesem sinne auch (was schon Bedas sterbegesang als nydfaru bezeichnet) der tod. Es scheint, daß sie gelegentlich ganz so angesehen wird. Klar tritt das hervor v. 39 ff.

Forþon nis þæs modwlonc mon ofer eorđan
ne his gifena þæs god ne in geogude to þæs hwæt
ne in his dædum to þæs deor ne him his dryhten to þæs hold,
þæt he a his sæfore sorge næbbe,
to hwon hine dryhten gedon wille usw.

Der sinn dieser stelle kommt nicht überall in den übersetzungen klar heraus. (Vgl. Grein, Dichtungen der Ags. II, 249, Lawrence a. a. o. s. 466, Sieper 277) Nec ic đæs deađes hafu sorge on mode, Guđl. 1041 heißt: »ich habe keine angst vor dem tod«, und der zweite fragliche vers hat seine genaue entsprechung in der ermahnung zum christlichen leben (Grein-Wülcker II, 276) v. 60 *uncuđ biđ þe þænne, to hwan þe þin dryhten gedon wille, þænne þu lengc ne most lifes brucan, eardes on eđle swa đu ær dydest.* Danach ist ganz klar, was gemeint ist. Leider hat Sieper Ehrismanns darlegungen, wie schon oben erwähnt, so gut wie ignoriert und ist, ohne sich mit ihnen auseinanderzusetzen, bei der alten idee der dialogeinteilung und der falschen hälfte geblieben.

Danach kann es nicht wundernehmen, daß er auch im *Wanderer* nach Boers vorbild mit der schere herumfährt, trotzdem hier die ähnlichkeit des gedankenschemas mit dem unbestritten einheitlichen *Reimlied* noch aufdringlicher ist (vgl. ref. in P. Br. B. a. a. o.). Bezeichnend ist hier wieder, daß ihm die wichtige konjektur Kläbers (J. o. E. and. G. Ph. VIII, 1909) zu v. 27 unbekannt geblieben zu sein scheint.

---

[1]) Der sinn des folgenden satzes ist bei Brandl mißverstanden, wudu mot him weaxan etc. heißt nicht: »Der wald kann wachsen« usw., sondern: Der wald wird wieder grün, dh. erlebt einen frühling, ich dagegen . . . usw.

[2]) Vgl. für die art des symbolismus auch die beschreibung des holzfällens in Alfreds vorrede zu Augustins Soliloquien (H. L. Hargrove Yale Studies XIII, 1902).

Es folgt ein längerer abschnitt über das »gegenseitige verhältnis von *Seefahrer* und *Wanderer*«, der keine neuen gedanken enthält und den alten ohne kritik gegenübersteht. Als ein beispiel, von welch subjektiven gesichtspunkten der verfasser urteilt, diene der satz: »Die konjunktion *forðon* ist ganz und gar unlyrisch.» (!)

Zur *Botschaft des gemahls* bringt S. (s. 134 ff. und Nachtrag s. 293) einige kleinere nachträge zur lesung aus seiner eigenen kollationierung, setzt sich dann mit Blackburn auseinander und stellt gegen Brooke und Brandl fest, daß nicht die ganze botschaft als eine schriftliche zu denken ist, sondern der bote als träger des runenstabes spricht, wobei ihm eine sorgfältige textinterpretation gewiß recht gibt. Aber warum fehlt hier nun wieder völlig ein hinweis auf Schofields lösungsversuch?! — Mit gänzlich unzureichenden mitteln arbeitet dann der abschnitt über die runen. Er kommt zu dem schluß: »Es ergeben sich, wenn, der weisung des dichters entsprechend, *S* und *R* und von den übrigen runen die zusammengenannten *Ea* und *W* verbunden werden, namen wie Sigerun und Eadwine. Fassen wir nun *M* als anlaut des nom. appell. *Monn*, mit dem auch in *Klage der frau* v. 18 der gatte bezeichnet wird, so wäre die auflösung des rätsels: Der Sigerune gelobt sich Eadwine als mann.« An dieser lösung dürfte die originalität der größte reiz sein. Man muß der runenerklärung gegenüber daran festhalten, daß kein fall nachgewiesen ist, in dem eine rune zur angabe eines beliebigen wortes von gleichem anlaut dient. Am nächsten kommt diesem gebrauch noch der fall des rätsels 65, wo je zwei runen die ersten buchstaben der worte ausmachen, zb. *wi* für *wicg*. Doch liegen hier die Dinge, wie leicht zu sehen, grundsätzlich anders. — Daß *man* »gatte« heißt, ist unzutreffend, die angezogene stelle *Kl. d. fr.* 18 mißverstanden. In *ful gemæcne monnan* steht *mon* wie in Beow. 577 *earmran mannon* dem indefinit. 'ein' nahe. Hieße *man* gatte, so läge hier eine beinah scherzhafte anwendung vor, die dem sinne des ganzen schwerlich entspricht. — Ein letzter teil lehnt einen zusammenhang des gedichtes mit der *Klage der frau* mit recht ab.

Die *Klage der frau* behandelt der folgende abschnitt, der auf die mitteilung der geschichte der forschung gänzlich verzichtet, aber auch, was schlimmer ist, auf diese selbst. Hier versteht man nicht mehr, worauf der verfasser überhaupt abzielt. Daß er sich mit Grein und Hammerich (!) auseinandersetzt, die Genoveva-

theorie mit Seufferts forschungen aus dem jahre 1877 begraben sein läßt und seitdem nur Imelmann kennt, dagegen die wichtigste entdeckung zur klärung der frage, nämlich die ausführungen von Stefanovič überhaupt nicht kennt und ebensowenig die lichtvollen ausführungen von W. W. Lawrence (Anglia 32 und Mod. Phil. V, 1908), von der Crescentia-sage offenbar niemals etwas gehört hat usw. usw., macht nicht nur diesen teil der arbeit völlig wertlos, sondern gibt auch ein psychologisches rätsel auf. — Dabei war gerade diese feststellung von Stefanovič von der größten grundsätzlichen bedeutung. Zunächst einmal: es taucht also eine neue lagerungsschicht sage auf, die nicht mehr die alte heldensage ist, sondern sich schon auf dem wege zum abenteuerroman befindet. Offenbar ist dies nur ein typischer fall, wahrscheinlich das sogenannte erste rätsel bereits ein zweites hierhergehöriges beispiel. Auch die Salomosage taucht ja schon auf. Ferner aber: Ist in der tat der lyrische monolog hier an eine epische handlung gebunden, so erlaubt das schlüsse auf die literarhistorische stellung der lyrik überhaupt. Ich habe seinerzeit gegen Kögel die these verfochten, daß die elegie nicht »aus den lyrischen stellen des epos« herrühre, sondern vom Totenklageliede abzuleiten sei. Vielleicht schließen sich aber beide auffassungen gar nicht aus. Das epos nahm das elegische lied auf, wie man am Beowulf sieht. In dieser engen verbindung nahm es die epische langzeile an. Man legte also im epos selbst an geeigneten stellen personen elegische lieder in den mund. Aber nun löste sich das situationslied aus dem epos los. Teils gab man ihm einen wirklichen epischen rahmen mit wie bei Deor, der sein los kurz beschreibt oder — in die geistliche kunst übernommen — in der kentischen paraphrase des 51. psalms, wo könig David als sänger eingeführt und kurz die ursachen seiner gemütsstimmung angegeben werden. Teils aber fehlt es auch an solchem rahmen. Indes, daß wir über die person, die in der *Klage der frau*, der *Klage an Eadwaker* (»1. rätsel«), der *Klage des verbannten* (»Hy. IV«) nichts wissen, liegt vielleicht nur daran, daß ein titel verlorenging wie 'xy's klage'. Man kann sich vorstellen, daß ein gedicht, das unter dem titel: Wielands klage, Baduhildes klage usw. vorgetragen wurde, allgemein verständlich war, und zwar deswegen, weil deren schicksale aus der heldensage, dh. epischen liedern, bekannt waren. Offen bleibt die frage: Woher ist den leuten die sage bekannt, deren eine situation das klagelied der *Kl. d. fr.* widerspiegelt? Aus prosa-

erzählungen etwa? Damit kommen wir auf umwegen beinahe zu der alten vermutung wieder zurück, die *Kl. d. fr.* und *Botschaft* zu erhaltenen teilen einer chantefable macht. Auf alle fälle sieht man, daß die schlußfolgerungen, die gerade die letzten forschungen erlauben, die allergrößte wichtigkeit für die ags. literatur haben. Sie zu vernachlässigen, rächt sich auf das schwerste.

Erfreulichere ergebnisse bietet der abschnitt über die *Ruine*, der die alte vermutung ausspinnt, daß in diesem gedicht die überreste von Bath geschildert würden. Freilich darf man auch hier nicht erwarten, am ende neue ausblicke zu gewinnen. Wenn in der tat das gedicht, wie der verf. Earle nachschreibt, die farbennuance des durch das mineralwasser rötlich gefärbten sandsteins wiedergeben will oder die quelleneinfassung ausmalt, so wäre das ein so ausgesprochener realismus, daß dieses erste beispiel deskriptiver poesie dadurch an die seite so realistischer darstellungen wie der verwesung in der *Rede der seele* oder der darstellung von Christi leiden in *Crist* III treten würde (speichel, essigtrank, dornenkrone, triefende hand- und fußwunden), ja sie noch überböte, etwas, das schon allein auf ganz späte entstehung schließen ließe. Über die auffälligen reime hier wird ebensowenig gesprochen wie über das metrum beim ersten rätsel.

Es folgt das *Reimlied*. Hier war die frage zu beantworten, ob in der tat die vielfach behauptete abhängigkeit vom buche Hiob besteht. Dieser zusammenhang ist m. e. auf das entschiedenste zu bestreiten, zumal wir ziemlich deutlich den weg kennen, auf dem die elegie kommt, und die vagen übereinstimmungen sich aus der gleichen situation zur genüge erklären. Der verf. nimmt im gegensatz dazu eine »bewußte erinnerung an die schilderung des buches Hiob« an. -- Im folgenden beschäftigt er sich mit der frage des verhältnisses des *Reimlieds* zum *Hǫfuþlausn* des Egil, die in einer breiten polemik gegen Neckel ausläuft, der priorität des *Reimlieds* annimmt. Sieper glaubt, wenn man die kurze bemerkung am ende, in die die lange auseinandersetzung unerwartet mündet, so verstehen soll, einen mittelweg zwischen den widerstreitenden ansichten gefunden zu haben, indem er Egils gedicht gleichfalls von lateinischen hymnen abhängen läßt. Also hätten *Reimlied* und *Hǫfuđlausn* nichts miteinander zu tun! Der verfasser tat gut daran, keine proben vom letztern mitabzudrucken, wenn er für diese these gläubige wünscht. — Im gegensatz zu den sonstigen abschnitten wird hier eine kurze ab-

handlung über »das alter des liedes« eingeschaltet und mit einer sicherheit geurteilt, die in keinem verhältnis zu den grundlagen des urteils steht. — Mit gründlichkeit und liebe hat sich dagegen der verf. des weiteren in die textlichen schwierigkeiten des *Reimliedes* vertieft, zu dem er eine sehr beachtenswerte übersetzung und anmerkungen gibt, in denen er Greins, Sievers' und Holthausens untersuchungen berücksichtigt und eine reihe eigener, nicht gleichmäßig glücklicher vermutungen wagt. (V. 8: »Anmut zeigten wir in der üppigen pracht der glieder!!«)

S. 253 ff. beschäftigt sich der verfasser mit (Grein-Wülcker II, 217 ff.) dem *Gebet eines vertriebenen*. Sehr verdienstlich ist, daß dies wertvolle stück endlich an den rechten platz gerückt wird. Aber auch hier ist vieles völlig unhaltbar. Bei der rüge der »matten wiederholungen« (s. 255) ist verkannt, daß es sich um eine bewußte kunstform handelt. Die dreimalige wiederholung v. 15 ff. *þeah þe ic scyppendum . . . waccor hyrde, þonne min ræd wære*; 26 ff. *þeah þe ic ma fremede grimra gylta, þonne me god lyfde*; 33 ff. *þeah þe lætlicor bette bealodæde þonne bibodu wæron halgan heofonmægnes* ist nicht auffälliger als die viermalige im Hl. kreuz v. 35 *ic nedorste . . . bugan*; 42 *nedorste ic . . . bugan*; 45 *hyldan me nedorste*; 14 *nedorste ic hira ænigum sceððan*. Das Heilige kreuz aber ist doch gewiß von einem wirklichen dichter verfaßt. Die interpretation folgt anscheinend in wichtigen punkten Brandl (Geschichte der altengl. lit. § 51). Aber Brandls auffassung ist großenteils ebenso unhaltbar. So erklärt Brandl schon v. 82 ff.: »Dann aber entfuhren ihm unkluge, rasche worte, die zur folge hatten, daß er arm und vom stammsitze vertrieben wurde.« Die stelle ist sehr dunkel, aber man tut wohl besser, mit Thorpe und Grein statt *spræce* zu lesen *sprece* und *þas word* auf das gebet selbst zu beziehen. Hier ist Siepers auffassung von *spræce* aus der übersetzung nicht recht ersichtlich. Aber mit Brandl geht er offenbar in der übersetzung von 92 ff.: »nimmt gabe er, von milden menschen der mahlzeiten jede« (Brandl: »jede mahlzeit muß er sich von den leuten schenken lassen«). Im text steht: *ond him ælce mæle men fullestað*. Aber schon Bosw.-T. übersetzten das ganz unfraglich richtig mit 'on each occasion' Vgl. *mæla gehwylce* Seef. 36!! Daß der sprechende in wirklichkeit an »flucht über das wasser« denkt (Brandl), heißt wohl den symbolischen sinn der stelle völlig mißverstehen. — Auch dieser teil der ausführungen des verfassers ist übrigens mit der unfrucht-

barsten metrischen statistik beladen. Wir erfahren zb., daß in den beiden teilen des gedichts v. 1—87 und 87—107 der typ B : C sich verhält wie 1,84 : 1 und wie 0,3 : 1.

Der letzte abschnitt des buches enthält dichterische übersetzungen, zuerst proben anderer, dann eigene. Da er bei besprechung der ersteren an Greins übersetzungen tadelt, »fein nuancierte stimmungen durch klangvolle und rhythmische wirkungen herauszuarbeiten, war seine sache nicht«, scheint er selbst sich dieses ziel gesetzt zu haben. Das urteil darüber, inwieweit es erreicht ist, möchte der referent andern überlassen. Ein näherliegendes ziel auf alle fälle scheint nicht ganz erreicht zu sein, nämlich die übersetzung leidlich sinngetreu zu machen. Es steht zb. nichts davon bei *Deor*, daß »Neiding die sehne durchschnitt dem seufzenden mann«; *þæs ofereode* etc. heißt nicht: »Das ging vorüber, hoff' diesmal auch!« Ob der *anfloga* Seef. 62 der kuckuck ist(!) und man übersetzen kann, »der einsiedler gellt«, wird manchem nicht ganz unbedenklich scheinen. *Wyrd bið ful aræd* Wand. 5 heißt nicht: »Wyrd ist grausam.« Man kann nicht gut im text *her eard* für *Kl. d. fr.* 15 (s. 136) lesen, dagegen in der übersetzung: »es hieß mein herr im haine mich wohnen« usw. usw.

Ziehen wir die summe der wissenschaftlichen förderung durch dieses äußerlich wohlausgestattete buch, so ist das endergebnis erschreckend gering. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man feststellt, daß es sich auf wenigen seiten bequem hätte unterbringen lassen. — Zu diesem negativen urteil zu kommen, ist dem referenten, der die besprechung auf wunsch des herausgebers übernommen, doppelt unerfreulich, da es sich um das buch eines beklagenswert früh heimgegangenen handelt, dem der referent als unerschrockenen kämpfer für hohe ideale, ohne ihm persönlich näherzutreten, stets seine verehrung gezollt hat. In der tat, wenn einmal die worte des deutschen kaisers, daß in gewissem sinne jeder gebildete in Europa an diesem kriege schuld sei, geistiges gemeingut der menschheit sein werden, so wird das andenken derjenigen leuchtend hervortreten, die mit ihren leider allzuschwachen kräften vergebens, als es noch zeit zu sein schien, versucht haben, das ungeheure verhängnis aufzuhalten. Zu diesen wenigen gehörte Ernst Sieper. Und daß er dann, als alle dämme des völkerhasses eingebrochen waren, den patriotismus nicht darin erblickte, von heute auf morgen seine gesinnung in hinsicht auf den gegner zu wechseln, sondern mutig

und allen schmähungen zum trotz in wort und schrift einer für die wissenschaft wenig rühmlichen verhetzung an seinem teil entgegenzutreten wagte, das ist ein weiterer hoher ruhmestitel für sein gedächtnis. Denn über alle leistungen geht der mut zur gerechtigkeit.

Breslau. Levin L. Schücking.

Morte Arthure. Mit einleitung, anmerkungen und glossar herausgegeben von Erik Björkman. (Alt- u. mittelengl. texte hgg. von L. Morsbach u. F. Holthausen 9.) Heidelberg 1915, Winter. XXVIII + 263 ss. 8°. Pr. M. 4,—.

Obwohl diese eigenartige dichtung bereits wiederholt — von Halliwell, Perry, Brock und Mary Banks — herausgegeben worden ist, wird man die vorliegende ausgabe gern willkommen heißen, zumal Björkman sie mit dem vollen kritischen apparat, dabei alles wichtige seiner vorgänger benutzend, ausgerüstet hat. Von den literarhistorikern wird 'die' *Morte Arthure* im allgemeinen hochgeschätzt, und in der tat bietet dieses werk manche dichterische schönheiten, wie naturschilderungen (v. 920—32), pathetische stellen, so die klagen Arthurs um seine gefallenen helden (3949 ff., 4275 ff), doch auch solche von derbem humor (v. 1162—9), denen aber manche mängel gegenüberstehen, langatmige reden und höfische schilderungen, wie die unendliche speisenfolge bei einem festmahle (v. 176—207) und die sucht, mehrere verszeilen hintereinander mit derselben alliteration zu binden (zb. 3150—63), wodurch der ausdruck leicht gesucht und gezwungen wird. Dazu kommen noch verschiedene widersprüche, darunter der tod des kaisers Lucius, der innerhalb 200 versen (2073—2256) zweimal, jedesmal von einem andern bewirkt, berichtet wird: ein versehen, welches selbst unter der annahme, daß der verfasser nach verschiedenen quellen arbeitete, kaum erklärlich erscheint, besonders wenn man die selbständigkeit, mit der er an andern stellen augenscheinlich verfährt, dabei in betracht zieht. Immerhin bietet das gedicht, abgesehen von seinen sprachlichen und metrischen eigentümlichkeiten, interesse genug, um auch einen leser zu fesseln, der nicht nur rein philologischen fragen nachforscht.

Die schwierigkeiten, welche der bekanntlich nur in einer, fast ein jahrhundert nach der vermutlichen abfassungszeit entstandenen handschrift überlieferte text darbietet, hat der herausgeber mit hilfe der früheren kommentatoren Branscheid, Mennicken, Holthausen ua.,

meist glücklich, was die auslegung und erklärung betrifft, zu überwinden gewußt. Leider ist ihm das nicht bezüglich des versbaus gelungen, da er, wie er im vorwort selbst bekennt, darüber noch keine eigene sicher begründete ansicht gewonnen hat, so daß seine ausgabe in dieser hinsicht noch keine abschließende ist. Indes fragt es sich, ob er nicht trotz der durch diese beschränkung gebotenen vorsicht einige inkonsequenzen in seiner textbehandlung hätte vermeiden können. Ehe ich jedoch ein paar dahin gehörige fälle zur sprache bringe, ist es zweckmäßig, die 'Einleitung' etwas genauer zu betrachten.

Dieser voran geht ein 'Inhaltsverzeichnis', welches außer dem üblichen nachweis der einzelnen abschnitte eine ausführliche (s. V—XV) inhaltsangabe des gedichts umfaßt, die dessen verständnis dem weniger geübten leser erheblich erleichtern dürfte. Nur sei bemerkt, daß dieser auszug sich bald mehr, bald weniger genau an Branscheids aufsatz im Beiblatt zur Anglia 8, 182 ff. anlehnt, zwar hier und da erweiternd oder kürzend, doch meist in derselben einteilung der abschnitte und mitunter fast wörtlich übereinstimmend, was besonders in den der darstellung von Arthurs zweitem traum (v. 3206—3455) und von seinem tode (v. 4060 bis 4261) gewidmeten hervortritt. Wenn ich aus diesem verfahren dem herausgeber als ausländer auch keinen vorwurf machen will, so wäre doch eine anerkennung dieser beziehung seinerseits wohl zu erwarten gewesen.

Die eigentliche 'Einleitung' bringt dann die notwendigen angaben über die hs., die früheren editoren, die abfassungszeit und den verfasser der *Morte Arthure*, als welcher nach Trautmanns darlegungen meist der Schotte Huchown gilt, den jedoch Björkman nicht als solchen anerkennen will, hauptsächlich weil in diesem gedicht das end-*e*, besonders am versschlusse, noch auszusprechen ist, während es in der ihm mit recht zuzuschreibenden 'Susanne' durchweg verstummt war. Ohne auf diese schwierige frage näher einzugehen, möchte ich auf die lösung derselben durch J. Gollancz verweisen, dessen artikel im Athenaeum (1901, nr. 3842, s. 760) der hg. zwar kurz notiert, jedoch den inhalt desselben nicht anführt. G. meint nun, daß der schottische dichter zwar selbst dieses *e* nicht mehr sprach, aber im *M. A.* sich die nordengl. alliterierenden epischen dichtungen zum vorbild nahm, in denen das end-*e* noch galt. Huchown habe auch sprachlich dem engl. 'Gawain' nachzuahmen gesucht, wie könig Jakob sich

Chaucers ausdrucksweise zu kopieren bemühte. Ob sich diese deutung halten läßt, bleibe dahingestellt; jedenfalls meine ich, daß die ansicht eines so besonnenen gelehrten wie Gollancz erwähnung verdient hätte.

Es folgt dann ein verzeichnis der einschlägigen literatur, das in knapper form wohl alles wissenswerte enthält, doch wäre eine kurze charakteristik der einzelnen erscheinungen, die bedeutenderes von nebensächlichem scheidet, erwünscht gewesen. So beschäftigen sich die aus dem Athenaeum zitierten artikel fast ausschließlich mit der form des namens *Huchown*, ohne auf die *M. A.* näher einzugehen. Ich benutze die gelegenheit, um einige über diese serie gemachten angaben zu berichtigen. Bradleys beitrag in der Dezembernummer d. j. 1900 steht auf s. 826 f. Im jahrgang 1901 folgt auf den auf s. 244 angeführten artikel Bradleys ein solcher von dem anonymen R. M. O. K., auf den von Gollancz ebd. s. 760 ein solcher von Bradley. Im Nov. 1901, wie der hg. angibt, ist kein dahin gehöriger aufsatz zu finden, dagegen ein solcher von G. Neilson am 26. Okt., s. 559 f. Derselbe verf. sucht in dem dort zitierten artikel vom Nov. 1902 den v. 325 genannten *Vicounte* mit dem historischen Italiener Vesconti zu identifizieren, ob mit recht, lasse ich unentschieden; immerhin hätte wohl ein hinweis hierauf in den anmerkungen aufnahme verdient. T. F. Hendersons beitrag in den E. st. 32 "S. 124 ff." ist nur eine $1^1/_2$ seiten umfassende anzeige der vom hg. gleichfalls angeführten sonderschriften über Huchown von G. Neilson und J. T. T. Brown. Im übrigen habe ich nur solche bücher und aufsätze nachgeprüft, die mir gerade zur hand waren.

In der sich hieran anschließenden laut- und formenlehre (s. XV—XXIV) beschränkt sich Bj. im wesentlichen darauf, die wichtigsten sprachlichen und graphischen eigentümlichkeiten des schreibers, der sich Robart Thornton nennt, kurz zusammenzustellen, ohne den versuch zu machen, den dialekt des verfs. zu erforschen, da er einen solchen von vornherein (s. s. XIX) für aussichtslos ansieht. Ob nicht dennoch aus gewissen schwankungen in der schreibweise und der metrischen beschaffenheit weitere schlüsse auf die ursprünglichen formen hätten gezogen werden können, kann hier nur angedeutet werden, da ein eingehen auf diese schwierige frage eine umfangreichere untersuchung voraussetzen würde, als sie in den grenzen einer buchbesprechung liegt. Interessant war mir jedoch eine bemerkung (s. XXIII), die auf

das zweimalige vorkommen des an. *at* für *that* (1842, 3884) aufmerksam macht, da ich kürzlich an einem andern orte die gleiche erscheinung in einigen Chaucer-mss. zur sprache gebracht habe (so Lansdown B 2550 u. ö.), die jedoch nicht nur wie hier das pronomen, sondern auch die konjunktion *that* betrifft.

Bei der erörterung der metrik des gedichts (s. XXIV—XXVI) hätten wohl auch Schippers beobachtungen hierüber (Altengl. metr. I 198 u. 209 ff.) angeführt werden können, der es dort mit der im versbau ähnlichen dichtung Dunbars *The twa maryit weman* usw. zusammen bespricht. Im übrigen stellt sich Bj., wie es scheint, auf den standpunkt Luicks, der den versausgang in der regel für klingend hält, so daß das end-*e* stets, auch wo die hs. es fortläßt, zu sprechen wäre. — Ein abschnitt über »Quelle und sage«, worin der hg. den darlegungen Imelmanns beipflichtet, bildet den beschluß der Einleitung, an die sich noch eine halbe seite mit nachträgen und berichtigungen anschließt.

Den nunmehr folgenden text gibt Bj. so genau wie möglich nach der hs. wieder, die er allerdings nicht selbst hat einsehen können, und nimmt nur korrekturen, wobei er die ergänzungen in eckige klammern setzt, erhebliche änderungen kursiv druckt und einzelne zu tilgende buchstaben durch daruntergesetzte punkte bezeichnet, dort auf, wo er sie für durchaus geboten und gesichert ansieht. Gewissenhaft werden alle verlassenen lesarten nebst angabe der autorität für jede besserung unter dem texte notiert, und fast immer wird man dieser zustimmen. Was ich jedoch nicht billigen kann, ist die ungleiche behandlung der beiden vershälften, indem ua. die fehlenden *e* im ausgange der zweiten halbzeile regelmäßig ergänzt, bei der ersten jedoch vernachlässigt werden, obwohl auch in dieser das klingende versende das stumpfe überwiegt. So finden wir *tym[e]* v. 9, 29, 76, 356 usw., dagegen *tym* v. 13, 879, 992 und selbst v. 545 in der mitte der zweiten halbzeile; *will[e]* v. 1057, 1202, 3774, *wyll* v. 339, 672 usw., *þe rownde table* v. 2902 u. v. 2919, *þe rownd t.* 2453 u. 2912: alles fälle im zweiten halbverse, doch nicht am ende dieses. Während die form *lorde* der hs. überall in der ersten halbzeile, als dativ auch in der zweiten am ausgange belassen wird (s. v. 43, 65, 72, 368, 474, 827, 1036, 1162, 1200, 1325 usw.), wird es als nom. u. acc. am ausgange des zweiten halbverses fast immer in *louerd* verwandelt (s. v. 234, 812, 1024, 1168, 1171 usw.); *lorde* im innern der zweiten zeile erscheint dagegen zb. v. 23 u. 128, am ausgange v. 681, *louerd* im innern

v. 86, der dat. *louerde* v. 3918. Es fehlt in diesen wie auch in vielen andern fällen jeder nachweis, daß der dichter die angeführten wörter oder andere mit organischem oder flexivischem end-*e* an den verschiedenen stellen des verses dementsprechend verschieden aussprach, wenn auch hier und da der rhythmus je nachdem für die einsilbige oder zweisilbige form geltend gemacht werden könnte, so daß ein solches verfahren kein zuverlässiges bild des textes wiedergibt. Eine andere frage ist es, ob der hg. das in wörtern wie *kynge* (zb. v. 83, 88, 806 — dagegen *kyng* v. 804 — usw.), *knyghte* (v. 124, 133, 649 usw.), *weife* (v. 652), *wyfe* (v. 955) usw. häufig im nom. u. acc. erscheinende anorganische *e* auch gesprochen wissen will oder nicht, da er nirgends das zeichen der ungültigkeit darunter setzt. Sollte diese frage bejaht werden, so würde daraus folgen, daß der verf. ein Schotte war, der, wie vorhin erwähnt, in seinem bemühen, die nordenglische sprache nachzuahmen, fehler machte, die ein diesen dialekt wirklich sprechender nie begangen hätte. Wahrscheinlich sind jene *e* aber nur schreiberwillkürlichkeiten, die recht wohl hätten beseitigt oder als solche gekennzeichnet werden können. Aus versehen ist dagegen jener tilgungspunkt öfter unter dem *e* in der praep. od. adv. *on(e)* fortgeblieben (so v. 2651, 2675, 2983, 3003, 3367, 3625, 3635, 3830) und unter *h* in *whyeseste* v. 532. Inkonsequent ist aber die korrektur von *ch*, welches der schreiber häufig für *sch* einsetzt; denn während das selbständige subst. *schip(pis)* und das verb *scheuer(ide)* auf diese art (v. 3391, 3546, 3577, 3610, 3613, 3669) verbessert werden, bleibt das kompositum *forchip(e)* (v. 3678) und stets die bildungssilbe *-[s]chipe* (zb. *lordchipe* v. 253, *wyrchipe* 257, 652 usw.) unverändert. — Von eigentlichen textverbesserungen hätte ich nur wenige vorzuschlagen; so wäre v. 2544 vielleicht der alliteration wegen *bustous* statt *crowell* vor *spere* zu setzen; man vgl. v. 1379: *a bustous launce*. V. 2829 könnte dagegen das überlieferte *olde*, welches Bj. nach Holthausen in *bolde* verändert, alliterierend mit *erle Antele . . avawmwarde* stehen bleiben, weil dieser ritter das beiwort in bezug auf seinen v. 2837 genannten bruder *Algere*, erhalten haben dürfte, da er als offenbar der ältere diesem einen auftrag erteilt, worauf der bruder ihn mit *Sir* (v. 2847) anredet. V. 3209 würde ich *hoste* statt *oste* im stabreim auf *holden* (?) und v. 3245 *Herberis* st. *Erberis* in gleicher beziehung zu *honeste* und *hyrdez* vorziehen, welche möglichkeiten auch in den "Anmerkungen" ins auge gefaßt werden. V. 4071 ist *man* gewiß

nur schreibfehler für *mayne* und wäre als solcher zu korrigieren gewesen.

Noch weniger hätte ich zu den schon erwähnten "Anmerkungen" beizutragen, da sie ihren erläuternden zweck in ausgiebigem maße erfüllen. Nur will es mir scheinen, als ob der hg. darin manchmal steine statt brot bietet. So weist er bei *hymlande* v. 2503 auf die stellen hin, wo man die erklärungen seiner vorgänger findet, ohne selbst eine solche anzuführen; und wenn man im glossar nachschlägt, so wird man wieder auf diese anmerkungen verwiesen. Ebenso verfährt er bei *laye* v. 3721. Der leser, welcher eine umfangreiche bibliothek zur verfügung hat, kann sich natürlich die gewünschte belehrung, doch nicht ohne zeitverlust, unschwer beschaffen; aber nur eine minderzahl dürfte in dieser günstigen lage sein. Es wäre daher wünschenswert gewesen, daß Bj. wenigstens eine andeutung gegeben hätte, wie diese wörter nach seiner auffassung zu übersetzen sind. Desgleichen würde er ohne eigene mühe und, ohne mehr raum zu beanspruchen, dem leser die mühe des nachschlagens erspart haben, wenn er statt der wiederholt vorkommenden wendung (so bei v. 3798 u. 4106) "Besserungsvorschlag bei Mennicken s. . . ." diesen vorschlag selbst, nötigenfalls mit einem fragezeichen dahinter, angeführt hätte. Sonst sind mir in diesem abschnitt die druckfehler s. 165 oben *1891* st. *2891* u. s. 173 zu v. 3642 *Maykew* st. *Mayhew* aufgefallen.

Ein alphabetisches Register zu den Anmerkungen und ein ebenso angeordnetes Namensverzeichnis folgen, darauf das Glossar, welches, soweit ich es geprüft habe, fast allen daran zu stellenden anforderungen genüge leistet. Allerdings vermisse ich einige ausdrücke, die nicht jedem benutzer ohne beihilfe verständlich sein dürften; so *anely* v. 98, *brawndesie* v. 3657, welches man nicht sofort unter *braundische* aufsuchen wird; *dawe* v. 3736 (*dawez* ist allerdings angeführt; dort druckfehler *dno* st. *don*); *dowblettez* v. 2625; bei *envere* druckf. 1694 st. 1624; *fotte* 2783; *holte-eyues* v. 2308; *houande* v. 1648 (unter *hove*, etc. nicht vermerkt); *crafe* v. 3522 (*c* = *k* unter *k*); *kroke* v. 3352; *lotes* v. 1462 (doch s. anm.); *mache* v. 4070; *mofes* v. 3323; *pype vpe* v. 4105; *rollez* v. 1677; *stele* v. 3824 u. ö.; *stirttez* v. 1932; *wedirwyns* v. 3817; *weend* v. 2931; *werlaughe* v. 3771; *wondsom* v. 3836; *woundes* v. 2739. Eine willkommene beigabe ist die hinzufügung der etymologie der einzelnen wörter, woraus man ua. entnehmen kann, eine wie große zahl nordischer und romanischer wörter der dichter

seinem sprachschatz, wohl durch die übermäßige verwendung des stabreims getrieben, einverleibt hat. Da sich diese angabe auch bei wörtern mit leicht erkennbarem ursprung, wie *barge, baronage, bataille,* vorfindet, fällt es um so mehr auf, daß sie mitunter, ohne ersichtlichen grund, fehlt; so bei *balde, byrde, dreche, dredlesse, glifte, stam, stonaye,* usw.

Zum schlusse brauche ich kaum zu betonen, daß die von mir erhobenen ausstellungen mehr äußerlichkeiten als den innern wert des buches betreffen.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

George Lyman Kittredge, *A Study of 'Gawain and the Green Knight'*. Cambridge, Harvard University Press, 1916. 323 pp. $ 2,—.

Few medieval English literary documents are so widely known and have awakened so much interest as the charming romance Sir Gawain and the Green Knight. It has been made the subject of a good deal of study; also the history of its plot has been investigated into. In Professor Kittredge's remarkable book a fresh attempt is made to trace the history of the story.

It was pointed out long ago that the plot of Sir Gawain really falls into two adventures (1) the exchange of blows and (2) the experiences of Gawain at the castle of Bernlak; but the suggestion was never worked out in detail. Lately scholars have tried to prove that the plot forms an organic whole (Miss Weston, Hulbert). Kittredge holds a different opinion; according to him the plot was formed by deliberate combination of two quite distinct tales, both existing elsewhere in similar forms. The two tales are distinguished as the Challenge and the Temptation.

Madden was the first to point out coincidences between the Challenge part of Sir Gawain and certain other stories. Gaston Paris added to the number of such stories. There are now two Irish tales and four French romances known which contain the Challenge story in some form or other. The Irish versions are the oldest. Both are to be found in the epic saga of Fled Bricrend, the MS. of which was written at the end of the 11th century, the saga being of course much older. The hero is in both the famous Cuchullin. The tale no doubt came from the Celts to France in the form exhibited by one of the Irish versions (*The Champion's Bargain*). By some French poet it was

worked up into a romance of Gáwain, probably in England and in the 12th cent. From this version (O), the plot was taken over (1) in the plot of the French Romance *La Mule sanz Frein* (where Gawain is the hero) (2) into *Perlesvaus* (where Lancelot is the hero) and (3) into *Humbaut* (where again Gawain is the hero). Somewhat later (about 1200) O was rewritten by a Frenchman. This version (R) was (1) taken over into the *Livre de Caradoc* (where Caradoc was made the hero) and (2) combined with the Temptation into the combined story preserved by our English version.

The chief features of the plot of O are as follows:

When Arthur is holding court at Carduel, one day a huge giant enters. He carries a huge axe in one hand, and a block in the other. The stranger offers a *jeu parti*: "I will cut off the head of one of your champions to-day and he may cut off mine a year hence; or he may cut off my head now, and I shall have the right to cut off his in a year." Gawain accepts the latter proposal, the challenger lays his neck on the block and Gawain beheads him. The challenger picks up his head and departs. When the day comes round, the giant enters with his head on his shoulders, and carrying the axe and block. Gawain lays his head on the block and the giant after bidding him stretch his neck better and making two feints to strike, raises the axe and brings it down on Gawain's neck in a harmless blow. He bids Gawain rise and hails him as the best of knights.

The second adventure, the Temptation, offers greater difficulties. There are many stories which have points of similarity to it, but these are generally not quite so striking as the resemblances between the Challenge and other stories. The Temptation is the story of a trial of Gawain's fidelity to his host and of his loyalty to the chivalric idea of truth. In its origin, however, it is not an ethical story, but one of the tests to which supernatural beings subject mortals who venture into their domain. These test-stories vary greatly in details. One kind of test is that in which an imperious host maltreats or kills any guest who refuses to obey his orders, whatever they may be. The host may be under spells and in that case the story becomes a tale of disenchantment. To this category our Temptation belongs in Kittredge's opinion.

Stories similar to our Temptation are especially an episode in the French *Ider*, in the English *Carl of Carlisle* and in the

French *Chevalier de l'Épée*, in both of which latter Gawain is the hero. There are also two short Italian poems of the 14th century and two Latin exempla that contain a story of Sir Gawain that offers features similar to those of the Temptation. The form of the story which the author of the French Gawain may be assumed to have utilized, had some such shape as follows:

Gawain, having lost his way, is harboured in a castle, the lord of which is a giant with a beautiful wife. This giant is under spells which force him to put to death all those who do not successfully submit to certain tests. G. accomplishes all of them, the hardest being temptation by the lady of the castle, who pretends to be enamoured of him. On the accomplishment of this last text, the host bids G. cut off his head. He obeys and the enchantment is dissolved. G. takes his host to court, where he is made a knight of the round table.

These two stories were amalgamated by some French poet into the plot of the extant Sir Gawain. The challenger and the host of the Temptation became one character, a fact that does not surprise, as both were large superhuman creatures that survived decapitation. The amalgamation necessitated certain alterations in the plots. The scene of the return blow had to be shifted. The final decapitation was omitted, because it would have caused a ludicrous multiplication of beheadings. Some additions were probably made; one of these is the story of the exchange of winnings at Bernlak's castle.

The English version is no doubt a very free adaptation of the French original. In Kittredge's opinion the English poet radically altered the ending of the story. In the French version Bernlak was probably freed from disenchantment after Gawain had gone through the tests, resumed his natural shape and accompanied G. to Arthur's court. The English poet dropped the disenchantment and made Gawain return to the court alone and without visiting the castle again.

This is a short account of the former part of the book. The second part (Illustrative Material) is devoted to a more detailed study of various topics in folklore and medieval literatury more shortly dealt with in the first part. The first and most comprehensive article is that dealing with The returning or surviving head, in which the earlier history of the mysterious challenger is traced and illustrated by means of material from many countries and ages.

This part, among other things, also contains a full examination of the various tales and romances, Irish, English, and French, which have points of resemblance with Sir Gawain. Specially may be mentioned a comparison between *Sir Gawain and the Green Knight* and the *Green Knight* of the Percy Manuscript. In Kittredge's opinion the shorter English romance is derived from the medieval Sir Gawain. There is further a Bibliographical Note giving very helpful information concerning the most important documents dealt with in the book, and finally an Index.

It will ultimately be for specialists in the study of literature and folklore to judge of the results arrived at by the distinguished American scholar. The aim of the present writer has chiefly been to try to give readers some idea of the contents of the book. That the solution of the problem proposed is worked out with unerring method and consummate skill, no one will deny. The clear and lucid exposition and the brilliant personal style of the book render the study of it a real pleasure.

Lund. Eilert Ekwall.

Die Perle. Das mittelenglische gedicht in freier metrischer übertragung von dr. Otto Decker. Schwerin i. M. 1916.

Wohl verdient das me. tiefempfundene gedicht *Die Perle* — dh. tiefempfunden sind die ganze anlage und besonders diejenigen teile, in denen der vater redend eingeführt wird, die übrigen sind fast zu sehr fachtheologisch gehalten — auch eine deutsche übersetzung, während schon eine vollständige englische übersetzung und ein teil einer andern ebenfalls englischen übersetzung vorliegen, vgl. letzte seite der einleitung. Charles G. Osgood verspricht in seiner ausgabe der *Perle* (Boston U.S.A. u. London 1906, s. 101) eine neuenglische prosaübersetzung, die mir aber noch nicht zu gesicht gekommen ist.

Sie interessiert nicht nur philologen als ein menschlich allgemein anziehendes literaturdenkmal, sondern dürfte auch die aufmerksamkeit der theologen erregen, da einzelne häretische lehren, wohl auf Wycclifte zurückgehend, hier schon eingedrungen zu sein scheinen; vgl. die andeutungen in der ausgabe von Osgood, Introd. p. XXXVIII ff. Für diejenigen, welche englische philologie nicht als fachstudium betreiben, dürfte diese deutsche übersetzung besonders wertvoll sein, weil der originaltext im allgemeinen schon

seines dialektes halber für laien recht schwer zu verstehen ist. Sie ist zur kenntnisnahme dieser elegie vor der englischen zu bevorzugen. Die englische bestrebt sich, den originaltext möglichst wörtlich wiederzugeben. Dadurch werden naturgemäß holprigkeiten im ausdruck hervorgerufen — es müssen sogar in den Notes der englischen übersetzung eine reihe vorkommender ne. wörter noch besonders erläutert werden — und der sinn mancher stellen wird dadurch verdunkelt.

Unsere übersetzung ist dagegen alles andere als wörtlich. Der verfasser hat es aber verstanden, sich so in die empfindungswelt des gedichtes hineinzudenken, daß der sinn des originaltextes hier sogar manchmal leichter erkennbar wird. Der übersetzung ist der text von Osgood zugrunde gelegt. Es breitet sich über sie der ganze zarte duft des me. gedichtes aus, sie erweckt durchweg den eindruck, den das original hervorruft. Niemand dürfte sie ohne eine gewisse ergriffenheit aus der hand legen. Was kommt es unter diesen umständen darauf an, daß hier manchmal ganze strophen zugesetzt sind[1]), daß andere mit den ursprünglichen sehr wenig übereinstimmen[2]), daß sie nicht sklavisch den worten des me. dichters folgt, sondern uns den beabsichtigten eindruck durch andere wendungen vermittelt! Besonders im zweiten teile sind solche abweichungen recht häufig, noch die allerletzte strophe, die mit der ursprünglichen gar nichts zu tun hat, gibt einen uns besser scheinenden, das ganze krönenden abschluß als das original[3]).

Denn, wie hoch man auch über den wert des me. gedichtes urteilen mag, es kommen doch unleugbar namentlich im zweiten teile desselben eine menge stellen vor, die dem empfinden des modernen menschen nicht recht zusagen. Ich erinnere zb. an die aufzählung der edelsteine, mit denen das himmlische Jerusalem geschmückt ist, in den strophen 83—85; überhaupt an die schilderung desselben, von der gar zu oft betont wird, daß sie auf stellen in der offenbarung Johannis beruht, vgl. die strophen 86—89; an das auftreten des »lammes« und seinen empfang durch die seligen, strophen 92—95.

Auffallend ist uns das kalte, ja abweisende benehmen der tochter ihrem vater gegenüber, nachdem sie ihn (in strophe 20)

---

[1]) Zb. str. 59. 60. 68. 71 ua.

[2]) Zb. str. 74—76. 84—86. 88 ua.

[3]) Doch vgl. hierzu Osgood p. LXVIII.

freudig und demütig begrüßt hat. Dies uns unangenehm anmutende betragen wird im original in den strophen 23—29 geschildert. Dem vater jedoch fällt das gar nicht auf, denn er entschuldigt sich in strophe 30, wenn er etwa durch seine rede ihr mißfallen erregt hätte, und bittet sie um gütige vergebung. Alle diese stellen werden sehr frei übersetzt bzw. überarbeitet und alle härten im munde der tochter vermieden. Es geschieht dies aber in durchaus unaufdringlicher und geschickter art. Bei einer solchen freien behandlung des stoffes lassen sich einzelheiten in der übersetzung mit dem original kaum vergleichen.

Im allgemeinen ist der verfasser bestrebt, die metrik des originals auch in der deutschen übersetzung zum ausdruck zu bringen. In den endversen der einzelnen zusammengehörenden strophen, die bei je fünf fast gleich sind, ist ihm dies manchmal nicht gelungen. Ich nenne in dieser hinsicht die strophen 6—10 und 14. 15. Im fünften abschnitt, strophe 21—25, kommen die ausdrücke *ioylez* bzw. *gentyl, kynde, ioyfol juelere* im endreim gar nicht zur geltung. Es ist allerdings sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich, diese worte so zu übersetzen, daß sie den gewünschten sinn geben. Das bild von dem juwel und dem juwelier geht aber dadurch leider verloren.

Es ist mir aufgefallen, daß in der einleitung statt der englischen titel der auf seite 5 angeführten gedichte deutsche gewählt sind. Freilich sind die jetzigen englischen bezeichnungen dieser gedichtgruppe, wenn ich mich dieses ausdrucks bedienen darf, außer *The Pearl* und *Sir Gawain* neu hinzugesetzt; es wird jetzt sogar dasselbe gedicht manchmal *Clannesse* und manchmal *Purity* genannt. Das halte ich nicht für richtig. Jede verwechslung wird ausgeschlossen, wenn dasselbe gedicht stets unter derselben überschrift geht, mag sie ganz passend sein oder nicht. Ähnlich liegt der fall bei den theaterstücken besonders des 17. und 18. jahrhunderts, die oft mehrere titel haben. Wenn man die nötigen hilfsmittel nicht gerade zur hand hat, ist es unter umständen schwierig, sich durchzufinden.

Vereinzelt findet man am ausdruck in der deutschen übersetzung etwas auszusetzen. Das will ich nicht weiter hervorheben und nur einige andeutungen geben. Das sehr günstige urteil über diese übersetzung kann dadurch in keiner weise beeinträchtigt werden.

So erwähne ich in strophe 4: »Päonien auch sah ich die

zarten«. Können päonien »zart« genannt werden? Dagegen spricht schon die volkstümliche bezeichnung: »bauernrosen oder pumpelrosen«. Im me. text findet sich kein adjectivum bei pyonys. Der reim auf »paarten«, das allerdings auch kein glücklich gewähltes wort ist, hat »zarten« hier hervorgerufen. Doch vgl. Osgood, note zu v. 44. »Schanze« ist auffallend in str. 10: »Ihr (der edelsteine) schein spielt in fröhlichem, zaubrischem schanze.«

Statt »Sich schmiegt die gestalt« str. 77, 4 wäre es besser, mit umstellung zu sagen: »Schmiegt sich die gestalt.« »Meteor« str. 87, 4. 5 als mascul. gebraucht, ist wohl nur ein lapsus calami.

Müßte es einleitung p. 7 nicht besser heißen »und an ihrem ufer« statt »in ihrer mitte«? »Schon will er trotz der mahnung der perle« usw. bis an das ende dieses absatzes auf p. 7 gibt doch eine gar zu knappe, so kaum zu verstehende inhaltsübersicht.

Daß der verfasser als titel *Die Perle* und nicht einfach *Perle* wählt, wie Coulton in seiner englischen übersetzung, der das wort als personennamen behandelt, halte ich für durchaus richtig, da der eigentliche name des verstorbenen kindes wahrscheinlich gar nicht »Perle« war und ihm hier wohl nur in anlehnung an eine perle als juwel gegeben wurde, sondern Margaret oder Margery, vgl. Osgood pp. XXII und XXXIII.

Rostock i. M., September 1916. F. Lindner.

John Lydgate, *Einige religiöse gedichte*, bearbeitet von dr. Otto Mahir. Berlin, Mayer & Müller. VI u. 159 ss. Teil I 1910, teil II (s. 49 ff.) 1914. 8°. Pr. M. 6,—.

Wie der hg. im 'Anhang' und im 'Schlußwort' berichtet, hat er i. j. 1906/7 in verschiedenen englischen bibliotheken die texte von etwa 40 kleineren religiösen gedichten Lydgates gesammelt, von denen er die hier vier vorliegenden i. j. 1910 als doktordissertation, den I. teil bildend, veröffentlichte. Inzwischen hatte der amerikanische professor Mc Cracken denselben plan gefaßt und als erstes ergebnis seiner forschungen einen Lydgate Canon aufgestellt, dem er 1911 die vollständige ausgabe von 69 kleineren gedichten religiösen inhalts folgen ließ. Die durch verschiedene umstände verzögerte drucklegung von Mahirs II. teil erschien daher erst, als jene bereits vorlag, und so nimmt er a. a. o. die gelegenheit wahr, um das verhältnis seiner textausgabe zu der des Amerikaners darzulegen. Hiernach gesteht er dieser in einigen fällen berichtigungen zu, in der großen mehrzahl aber weist er

derselben lückenhaftigkeit und unrichtigkeiten nach, die er nach einer abermaligen i. j. 1912 ausgeführten nachprüfung der einschlägigen hss. feststellen konnte. Demgemäß behalten seine texte ihren wert, obwohl Mc Cracken ihm mit einer vollständigeren ausgabe zuvorgekommen ist, abgesehen davon, daß seine erläuterungen (d. II. teil) viel eingehender sind als die seines vorgängers.

Was nun diese texte betrifft, so ist der erste eine 336 vv. umfassende paraphrase des *Pater Noster*, welcher der hg. ein kleineres gedicht über dasselbe thema, als dessen verfasser er jedoch Lydgate trotz der zueignung in der hs. nicht anerkennen will, anhängt; der zweite eine solche des 102. psalms *Benedic anima mea*, 176 vv. enthaltend; der dritte ein gedicht zum St. Valentinstage, den Lydgate jedoch im religiösen sinne umdeutet (140 vv.). Auch hier fügt er einen anhang hinzu, nämlich eine umarbeitung des gedichts im weltlichen sinne, die er einem Rawlinson Ms. entnommen hat. Der vierte text ist überschrieben *A Prayer for King, Queen and People* (84 vv.), und da darin der junge könig Heinrich VI. und seine mutter apostrophiert werden, gehen als datum dieses stücks die jahre 1426—1429 gesichert hervor. Auch II und III dürften, wie der hg. s. 80 ff. ausführt, etwa in diese zeit fallen, während I dem greisenalter des dichters (1445—1452) anzugehören scheint.

Der II. teil, 'Kritische bearbeitung der gedichte', bringt dann für jedes stück gesondert alles sonst wissenswerte: die überlieferung der hss., deren genealogie nebst stammbaum, bemerkungen über die textherstellung, über den versbau, den reim, die behandlung des end-*e*, die autorschaft, die schon erwähnte datierung, die quellen (diese abschnitte gemeinsam), dann erläuternde anmerkungen zu jedem einzelnen gedicht, ein kurzes glossar, literaturnachweis und den obigen 'Anhang': das ganze mit einer raumverschwendung (nur drei sieben- oder achtzeilige strophen auf der seite) gedruckt, die man jetzt beneiden könnte. Auch die darstellung selbst ist etwas weitschweifig, wozu schon die einrichtung veranlaßt, daß die handschriftlichen und metrischen verhältnisse jedes gedichts besonders besprochen werden. Denn wenn es ja nicht immer dieselben mss. sind, die bei allen vier gedichten in betracht kommen, so ist dies doch bei den sog. Shirleymss. und Harl. 2251 wiederholt der fall; und ferner war es nicht erforderlich, die bei den texten selbst gegebenen langatmigen überschriften der codices nochmals vollständig in den anmerkungen wiederzugeben (s. 108 f. usw.). Doch

sind dies äußerlichkeiten, aus denen namentlich einem anfänger kein vorwurf gemacht werden soll.

Bezüglich der textbehandlung ist jedoch mancherlei zu bemerken, zunächst daß der hg. sich darauf beschränkt, die gedichte diplomatisch genau nach der von ihm zugrunde gelegten hs. mit den wichtigeren lesarten der anderen wiederzugeben, ohne den versuch zu machen, die offenbar unrichtig überlieferten verse zu korrigieren. Zwar bringt er einige solcher fälle in den anmerkungen zur sprache und zählt die verse nach ziffern auf, je nachdem sie nach seiner auffassung zu den von seinem lehrer Schick für Lydgate aufgestellten typen gehören oder diese oder jene metrische eigentümlichkeiten zeigen, aber läßt es an einer durchgehenden besserung der unebenheiten des versmaßes selbt in naheliegenden fällen fehlen. Ich will einige solcher anführen. So ist offenbar ein von den hss. ausgelassenes unbetontes *e* zu ergänzen in *trewely* I, 272, II, 133, in *boughte* II, 14, *freletee* II, 101 und 150, in *trouthe* III, 23. In I, 95 dürfte *and* vor *two*, analog IV, 5 vor *three*, einzufügen sein. In I, 120 würde die streichung des end-*n* in *Syngen*, v. 212 in *knoden* und *baken* und dadurch ermöglichte verstummung des verbleibenden *e* das versmaß verbessern. Im refrain in III steht teils das pron. *which(e)*, teils *that* (v. 28, 70, 98 usw.), doch v. 119 und 126 *which that*, durch welche form der vers auf das richtige silbenmaß gebracht würde. Dasselbe wäre der fall in IV, 50, wo nach den varianten *Thow* vor *here* und *upon* statt *on* einzusetzen wäre. Ähnliches gilt ebd. von v. 57, wo diese *eke in* statt *a* lesen, und ebd. von v. 69 und 76, wenn man diese stellen mit v. 83 vergleicht, der, sonst mit diesen gleichlautend, *ay* hinter *And* einfügt. V. II, 91 möchte ich *the occident* st. *thoccident* empfehlen, und v. I, 192 sind vielleicht die das metrum überladenden eingangsworte *Thy deth* zu streichen. — Was den reim angeht, so läßt der hg. II, 49 und 51 *Moyses: encresse* stehen, obgleich letzteres wort richtig *encre(e)s* lautet; ebenso III, 51 ff. *Alceste: fayrest: rest*, III, 107 ff. *distreyne: Magdaleene: Eleyne*, während die varianten die richtige form für das zweite wort: *mawdeleyne* bieten usw. Im refrain in IV, 6:7 usw. müßte jedenfalls *hond*: *lond* stehen, trotzdem die hs. beiden ein falsches *-e* anfügt. Als hiat im strengen sinne (s. s. 60) würde ich fälle wie I, 52 *remembre of* und 310 *sugre in* nicht rechnen, da hier metathese in *-er* vorliegen dürfte, wie öfter bei Chaucer; ebenso wie bei diesem nehme ich verschleifung von unbetontem *-y* vor vokalanlaut

an, wie in *mercy⁀on* I, 136; ähnlich I, 183 *calvary⁀on*, I, 251 *gilty⁀and* usw. — Zu den 'Anmerkungen' will ich nur (s. 90 ff.) nachtragen, daß der hg. meinen beitrag zur deutung des Valentintages in Anglia VIII, Anz. s. 242 ff. übersehen hat. Druckfehler finden sich nicht wenige, mehr als das verzeichnis auf der letzten seite berichtigt, so öfters *u* st. *n* und umgekehrt in *merciful* II, 31, *vnder* II, 109 usw., *J* st. *I* s. 104 f., s. 78 *skillful* st. *skilful*, s. 92 *durent* st. *durant*, s. 93 *suffir* st. *suffire*, s. 109 *oe* st. *co* uam.

Ist demgemäß diese ausgabe noch nicht fehlerlos, so läßt sich doch für die zukunft eine befriedigendere leistung erwarten. Nur dürfte noch geraume zeit vergehen, bis Mahir seine absicht, weitere studien über Lydgate-hss. in England zu unternehmen, ausführen kann.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

E. Naujocks, *Gestaltung und auffassung des todes bei Shakespeare und seinen englischen vorgängern im 16. jahrhundert.* Berlin 1916, Mayer & Müller.

Ein glücklich gewähltes thema, sei es, daß der dozent es gestellt oder daß der verf. selber die lücke in der Shakespeareforschung erkannt hat. Im gegensatz zu andern dissertationen behandelt die vorliegende ein stoffgebiet, das in knapper form erschöpfend dargestellt werden kann. Es ist dabei gleichgültig, ob der verf. jede einzelne stelle, in der Shakespeare vom tode spricht, herangezogen hat; die hauptsache bleibt, daß die verschiedenen quellen, aus denen der dichter seine vorstellung vom tode geschöpft hat, klar erkannt und übersichtlich dargestellt sind. Hier und da wäre wohl eine ergänzung wünschenswert, zb. genügt es s. 8 nicht, das verbot des selbstmordes aus der allgemeinen auffassung des neuen testamentes abzuleiten, sondern es muß auf die sehr bestimmte katholische lehre, wie sie wohl zuerst von den kirchenvätern entwickelt ist, eingegangen werden. Auch daß *pickaxe* und *spade* (s. 33) als attribute des todes bei Shakespeare nicht vorkommen, läßt sich nach dem totengräberlied im *Hamlet* kaum aufrechterhalten, wenn an dieser stelle auch zunächst nur von der ausrüstung des totengräbers selbst die rede ist.

Der verf. hat es vermieden, aus dem reichen material einen schluß auf Shakespeares persönliche ansicht vom tode zu ziehen. Gewiß aus berechtigter sorge, den boden der gesicherten forschung zu verlassen und sich in das luftige reich der vermutung zu ver-

lieren. Immerhin läßt sich wohl sagen, daß freundliche vorstellungen vom tode bei unserm dichter kaum vorhanden sind, und daß er dem letzten scheiden stets mit einem gewissen schaudern gegenübergestanden hat.

Berlin. Max J. Wolff.

The Magnetic Lady, or *Humors Reconciled* by Ben Jonson. Edited with Introduction, Notes and Glossary by Harvey Whitefield Peck, Ph. D., Instructor in English in the University of Texas. (Yale Studies in English; Albert S. Cook, Editor; 47.) XXXVI + 232 pp. 8°. New York, Henry Holt and Company, 1914. Pr. $ 2,—.

Mit dem lustspiel *The Magnetic Lady* wollte Jonson, wie er sagt, »seine studien dieser art«, die er mit *Every Man in his Humour* begonnen habe, zum abschluß bringen, »den kreis der humore vollenden«. Das stück sollte also gleichsam den schlußstein seiner Comédie Humaine bilden. Wir sehen, wie Jonson, ähnlich wie etwa Balzac oder Zola, die kunst nach wissenschaftlicher methode treibt oder doch zu treiben glaubt. So knüpft er am ende seiner produktion an deren anfänge an, denen solche glänzende und doch mißlungene sammlungen satirischer charakterbilder in dramatischer form wie *Every Man out of his Humour* und *Cynthia's Revels* entsprangen. Wie diese stücke, ist auch *The Magnetic Lady* wegen der meist beschreibenden art der charakteristik und der aufdringlichen lehrhaftigkeit von fast allen beurteilern abgelehnt worden. Nur Swinburne findet darin ein wiederaufleben der komischen kraft und eine erneuerung des dramatischen instinktes des dichters. In der tat enthält das drama neben ermüdenden längen und episoden doch viel feine charakteristik, treffende satire und auf scharfer beobachtung und tiefem nachdenken beruhende lebensklugheit. Glanzstellen sind besonders die betrachtung des wucherers über den wert des reichtums (II 6), das gespräch über das duell (III 3) und die diskussion über das wesen der wahren tapferkeit (III 5), ein thema, das Jonson besonders am herzen lag, und das er schon einmal in *The New Inn* behandelt hat.

Die vorliegende ausgabe ist ein genauer abdruck der Folio von 1640, von der der herausgeber zwei exemplare eingesehen hat. Alle druckfehler und versehen sind getreu mit abgedruckt, und in den fußnoten sind die lesarten der folgenden ausgaben von der von 1692 an gegeben, die wirkliche verbesserungen darstellen

oder sonst von bedeutung sind. Druckfehler sind: III 3, 23: *speales* st. *speakes;* III 5, 110 *ma* st. *my;* cf. 129 *a history of* doppelt gedruckt; IV 6, 4 *supition* st. *suspition.*

Die einleitung bringt alles notwendige über form, inhalt, quellen und künstlerischen wert des dramas unter berücksichtigung der bisherigen forschung. Die anmerkungen sind reichhaltig und lehrreich und werden durch ein sorgfältig gearbeitetes glossar ergänzt. Bibliographie und index beschließen den band.

Berlin, Dezember 1915. Phil. Aronstein.

Gustav Hübener, *Die stilistische spannung in Miltons "Paradise Lost"*. (Heft 51 der studien zur engl. philologie, hg. von L. Morsbach.) Halle, M. Niemeyer, 1913. 56 ss. M. 1,80.

Eine schön geschriebene arbeit in sauberer ausführung liegt hier vor. Auf dem untergrund einer allerdings etwas stark philosophisch gehaltenen einleitung entwickelt sich die stilistische untersuchung, die historisch und deskriptiv zugleich ist und durch weite ausblicke in die kulturstimmung der zeit um so wertvoller wird. Aus der untersuchung wird klar, wie der charakter und das wollen großer menschen und einer mächtig vorwärtsdrängenden periode, die eine nach gestaltung ringende zukunft in sich trug, auch ausdruck findet in der literatur. Der stil kennzeichnet nicht nur das individuum, er wird auch der stempel ganzer geschlechter und zeiträume. Verf. erläutert hier eine eigentümlichkeit des Miltonschen stils im *Paradise Lost*, die gewiß bemerkenswert und wirkungsvoll ist — es ist die stilistische spannung —, die, wie mir scheint, weit mehr in der seelischen stimmung des volkes und in dem nach befreiung ringenden druck der religiös, staatlich und politisch bewegten zeit ihren erklärungsgrund findet als in dem bewußten kunstziel des autors. Das stilistische mittel der spannung durch umstellung von worten und sätzen, durch einschiebung von sätzen zum zweck der retardierung der darstellung und steigerung der erwartung ist an sich nichts neues. Das altertum hat sie ausgebildet, und in den klassischen sprachen mag die anregung gelegen haben, sie auf das Englische zu übertragen. Chaucer und seine nachfolger kennen sie, gebrauchen sie, namentlich zur einführung des gegenstandes, auch Spenser und Shakespeare kultivieren sie, und zwar mehr, als verf. anzunehmen scheint; aber den eigentlich triebkräftigen boden fand sie erst in der Puritanerzeit des 17. jahrhunderts, da der mensch mit sich und der außen-

welt im kampf liegt und hoffend und sehnend seine blicke zu einer übersinnlichen welt emporhebt, wo er, aus der sturmbewegten umwelt hinausflüchtend, ruhe, andachtsvolle stimmung und trost für gemüt und herz findet. In dem stil der Brüder Phineas und Giles Fletcher, die zu dem Cambridger kreis des jungen Milton gehörten, mag der dichter die stilistische spannung als ausgesprochenen zug kennengelernt und in ihrer bedeutung für seine zwecke erkannt haben, doch ist sie in dem gegenstand seiner dichtungen und in dem religiösen pathos seiner inbrünstigen rhetorik von vornherein schon gewissermaßen mitgegeben und ist hier ebenso natürlich wie in der christlichen hymnenpoesie. Die christliche kirche und weltanschauung haben jedenfalls ihren anteil an der bewußten oder unbewußten ausbildung dieses kunstmittels. Es ist wie kaum ein zweites angetan, gefühl und phantasie zu packen, auf überraschendes und wunderbares erwartungsvoll vorzubereiten, und deshalb ist es nur zu natürlich, daß es in dem *Paradise Lost*, das über die sinnliche welt erheben und für eine transzendente welt voller wunder begeisterung wecken soll, voll zur auswertung kommt, und zwar um so mehr, als die forderungen und voraussetzungen normalen denkens und sinnlichen erkennens zugunsten einer übernatürlichen illusion oft genug über den haufen geworfen werden müssen. Die gegensätze von erhabenem und alltäglichem, freiheit und gebundenheit des denkens, heidnisch altem und christlich jungem werden in der poesie Miltons nicht überwunden oder harmonisch ausgeglichen, es haftet ihm das barocke der zeit an, er bedurfte deshalb besonderer, wenn auch vielleicht nur instinktiv angewandter kunstmittel, verstand und sinn durch wirkungsvolle mittel der illusionsschaffung und steigerung zu überwinden. Und zu diesen gehörte entschieden die stilistische spannung, die unter seiner feder eine reichere ausbildung erfahren hat. W. Franz.

Marie E. de Meester, *Oriental Influences in the English Literature of the Nineteenth Century.* (Anglistische forschungen, herausgegeben von J. Hoops, 46.) VIII + 80 ss. Carl Winter, Heidelberg 1915.

Die anregung zu dieser arbeit entstammt einem aufsatze von Hoops über die orientalischen stoffe in der englischen literatur, der in der *Deutschen Rundschau* (august 1906) erschien. Fräulein de Meester sucht zunächst die verbindung mit dem 18. jahrhundert herzustellen, indem sie hauptsächlich auf Miss Martha P. Conant's

buch (*The Oriental Tale in England in the 18th Century*, New York 1908) hinweist. Das erste kapitel trägt die überschrift "*Channels of Oriental Influence*" und zerfällt in zwei teile: 1. historische ereignisse; 2. autoren und werke. Den von den biblischen schriften ausgeübten einfluß schließt die verfasserin aus. Sie hat wohl mit recht gefürchtet, daß sie sonst über den rahmen der engeren literaturgeschichte weit hinausgehen müßte.

Ein zusammenhang zwischen den einzelnen erscheinungen orientalischen einflusses ist kaum festzustellen. Motive und stoffe treten sporadisch auf. Deshalb werden die einzelnen schriftsteller chronologisch geordnet vorgenommen. Von einer tiefergehenden einwirkung orientalischer denkweise wird nirgendwo gesprochen. Ob eine solche wirklich nicht im englischen geistesleben des 19. jahrhunderts nachzuweisen ist? Der versuch, hier den dingen weiter nachzugehen, würde vielleicht der mühe lohnen. Vorläufig bleibt es bei den auf ss. 77—78 formulierten ergebnissen: Im anfang des jahrhunderts finden wir hauptächlich die erzählung (*tale*), deren handlung allgemein menschlich ist, deren äußere umstände aber orientalischen charakter tragen. Später finden wir häufiger das gedicht, das irgendeiner dem orient entlehnten anregung seine entstehung verdankt[1]). Außerdem kommen übersetzungen aus den ursprachen vor. Bei Kipling stellt fräulein de Meester fest, daß er eine gänzlich neue art des orientalischen einflusses zeige und zu der neuen periode des 20. jahrhunderts überleite.

Das vorliegende werkchen ist verdienstlich, insofern hier die gegebene anregung ausgeführt, und die aufmerksamkeit auf ein gebiet gelenkt wird, über das aber keineswegs das letzte wort gesprochen ist. Einige der untersuchten schriftsteller verdienten eine eingehendere behandlung. Von Browning ist überhaupt nicht die rede, und bei Byron wird *Childe Harold* gar nicht genannt, obwohl darin u. a. die so wichtige albanische reise beschrieben wird. Byrons gewaltige einwirkung auf die mit- und nachwelt wäre mehr zu unterstreichen gewesen; sagt doch Julian Schmidt in seiner literaturgeschichte von ihm: »Lord Byron ist es, der

---

[1]) Wie G. K. Chesterton in seiner geistreichen weise sagt: "*I wonder whether this is the real truth about East and West! That the gorgeous East offers everything needed for adventures except the man to enjoy them. It would explain the tradition of the Crusades uncommonly well. Perhaps that's what God meant by Europe and Asia. We dress the characters and they paint the scenery.*" (*The Flying Inn*, ch. XII.)

den duft und die farbe des orients recht eigentlich in Europa eingeführt hat.« — Zu dem von Byron über Hope's *Anastasius* abgegebenen urteil vergleiche man auch die äußerst lehrreichen briefe an Murray vom 22. juli und 28. september 1820.

Etwas näher sei auf Tennyson eingegangen. Fräulein de Meester begnügt sich damit, gleichsam nur das an der oberfläche liegende heranzuziehen. Wir wissen ja keineswegs übermäßig viel von dem entwicklungsgange des dichters; doch ließe sich manches herausholen, das ein klareres bild von Tennysons beziehungen zu orientalischen dingen gäbe: denn er hat sich tatsächlich sehr eindringend mit solchen befaßt. Sein vater, dem er seinen ganzen frühen unterricht verdankt, war ein guter kenner des Hebräischen und Syrischen (Memoir I 16), was den knaben beeinflußt haben mag. Im jahre 1868 finden wir den dichter eifrig mit hebräischen studien beschäftigt, die ihm zum verständnis des buches *Job* verhelfen sollen (Memoir II 52, 94). Daß er schon als knabe die erzählungen von Tausend und einer nacht gelesen, könnte man aus der strophe in *Maud* schließen, worin es heißt (I, VII 3):

> Is it an echo of something
> Read with a boy's delight,
> Viziers nodding together
> In some Arabian night?,

wenn wir auch, R. M. Meyers warnung vor derartigen schlüssen beachtend, nicht allzuviel gewicht hierauf legen möchten. Frühe nachhaltige einwirkung orientalischer und orientalisierender literatur verraten nicht nur die *Recollections of the Arabian Nights* aus der sammlung von 1830, sondern auch ganz deutlich die dem bande von 1833 angehörenden gedichte *The Palace of Art* und *Fatima*. Bei ersterem bemerkt der leser, daß Tennyson darin der welt des Orients auf den gebieten der kunst und literatur, der philosophie und religion, eine sonderstellung zuweist. Außerdem deutet zeile 241 — *And hollow shades enclosing hearts of flame* — auf abhängigkeit von *Vathek* hin (*The Hall of Eblis*); und es ist nicht zu verkennen, daß die ganze idee eines weitläufigen, mit aller pracht ausgestatteten gebäudes, mit seinen schauererregenden gespenstern, vieles der orientalisierenden literatur verdankt, wenn natürlich auch architektonische einzelheiten von gebäuden in Cambridge und andere reminiszenzen zur ausstattung des bildes beigetragen haben. Bei dem gedicht *Fatima* haben allerdings Sappho und

andere griechische vorbilder den stoff geliefert; doch wird es durch namengebung und lokalfarbe in bedeutungsvoller weise nach dem Orient verwiesen.

Tennysons freundschaft mit Fitzgerald verdient erwähnung[1]). Ferner sein verkehr mit Jowett, von dem manche anregung zur beschäftigung mit orientalischen dingen ausgegangen sein muß, und der zu Hallam Tennyson sich äußerte: *Your father appreciates the East* (Memoir II 388). Auch könnte hervorgehoben werden, daß des dichters zweiter sohn Lionel als beamter des *India Office* für einen guten kenner Indiens galt, auch viel mit Indern verkehrte. Aus dem jahre der indischen reise des sohnes (1885) ist uns erhalten: *Sketch of the beginning of an unpublished poem, "Ormuzd and Ahriman"* (Memoir II 321). Fünf jahre später beschäftigt Tennyson sich wieder mit fragen orientalischer (persischer) philosophie (II 373); im folgenden jahre (1891) machte er ausgedehnte studien (II 388) auf demselben gebiete, wovon sein gedicht *Akbar's Dream* zeugnis ablegt. Der gedanke einer alle religionen umfassenden toleranz wird hier, wie in *Nathan dem Weisen,* an einem dem osten, der wiege der hauptreligionsformen, entlehnten thema abgehandelt. Das streben, in die gedankenwelt des Orients, besonders in verbindung mit der geschichte der religionen einzudringen, tritt bei Tennyson schon sehr früh hervor. Hierauf führt deutlich Jowetts bemerkung, Tennyson habe anfänglich im zusammenhang mit der Arthur-legende die geschichte der religionen behandeln wollen, wobei er natürlich von orientalischen ideengängen (*oriental speculations*) hätte reden müssen (II 464). Sein gedicht *The Ancient Sage* verrät kenntnis chinesischer philosophen, wie denn Confuzius schon in den älteren fassungen des *Palace of Art* genannt ist. — Daß Tennysons imperialismus ihn zu näherem eingehen auf indische verhältnisse führte, soll nur nebenher erwähnt sein.

Warum vermißt man Kinglake's *Eothen?* Tennyson kannte bezeichnenderweise den verfasser in Cambridge; und kurz nach dem verlassen der universität machte dieser seine orientalische reise. Die veröffentlichung und der erfolg eines solchen buches läßt doch schlüsse auf den zeitgeschmack zu. Kellner (Geschichte der engl.

---

[1]) Ich zitiere als beispiel nur dieses: *Tennyson . . . commended to me warmly Fitzgerald's famous Omar paraphrase, in which old Oriental thought is so marvellously refracted through the atmosphere of modern English style* (Memoir II 505).

literatur) urteilt vielleicht etwas zu abfällig über das werk, das ich für noch immer lesenswert halte, wie denn auch wiederholte neudrucke dessen popularität erweisen.

Frankfurt a. M. Heinrich Mutschmann.

O. Steiger, *Die verwendung des schottischen dialekts in Walter Scotts romanen.* Gießener dissertation, 1913. X + 86 ss.

Der verfasser hat seine aufgabe mit fleiß und geschick erfüllt. In der einleitung unterrichtet er den leser über Scotts verwendung des dialekts, indem er sämtliche romane genau durchgeht und dabei angibt, welche personen dialekt sprechen und in welcher art von szenen dieser vorkommt. Der hauptteil besteht aus einer sprachlichen untersuchung, die alter gepflogenheit gemäß in lautlehre, formenlehre, wortbildung, syntax zerfällt. Ein abschnitt über die sprechweise der hochländer ist beigefügt.

Das material ist natürlich nicht überreichlich vorhanden und nicht von genügender autorität, um neue ergebnisse von bedeutung zu ermöglichen. Doch hat der verfasser durch seine an ältere dialektarbeiten angelehnte untersuchung immerhin bewiesen, daß Scott mit großer treue die schottische sprechweise wiederzugeben verstand. Hier und da führt das material auch zu interessanten diskussionen.

Nachstehende bemerkungen möchte ich zum inhalt der dissertation machen, da sie von allgemeinem interesse scheinen:

§ 1. Es verdient angemerkt zu werden, daß schon Chaucer den dialekt als kunstmittel in der *Reeve's Tale* anwendet. — Unter den neueren schottischen dialektschriftstellern gibt es doch manche, die Scott an geschicklichkeit in der darstellung und durch naturgetreue wiedergabe gleichkommen (§ 2).

§ 33. *a* für *e* in *fellow* ist dem einfluß des *w* in zweiter silbe zuzuschreiben. Die »rundende« wirkung erstreckt sich über das *l* weg. Der fall gehört also zu § 30. — Vgl. auch die form *yallow* (*yellow*) in meinem 'North Eastern Scotch Dialect'.

§ 43. *o* vor und nach labialen wurde zu *a* »entrundet», nicht »gesenkt«. Bei jener ausdruckweise findet der vorgang zugleich seine phonetisch-organische erklärung.

§ 48. Bei dem worte *chiel* [tʃīl] mit [ī] statt [ai] möchte ich jetzt an einfluß des vorderzungenlautes *(front stop)* denken, durch den eine differenzierung des vokals nach der hinteren reihe verhindert wurde. In dem falle müßte allerdings die diphthongierung

von ae. ī schon stattgefunden haben, ehe der vorderzungenlaut zur affrikata wurde.

§ 84. Der ausdruck 'hiatustilgend' als erklärung für das *v* in *div* 'do' besagt nichts. Es sollte eine phonetische erklärung gegeben werden. (Labialer gleichlaut.)

§ 57. Den anlaut in *chop* 'shop' hatte ich als dem worte *cheap* entlehnt erklärt, was Steiger »weit hergeholt« nennt. Vermischungen dieser art sind im Schottischen besonders häufig; auch meine ich mit *cheap* den ganzen wortkomplex: *chap*, *chapman* (*chapman billies* bei Burns), *cheap* obs. 'bargain' etc. So gewinnt die sache ein anderes aussehen.

§ 118. Es heißt, der sächsische genitiv werde in den dialekten in größerem maßstabe verwendet. Das trifft in gewissem umfange zu; doch haben wir für mindestens drei der angeführten sechs beispiele ganz gebräuchliche parallelbildungen in der schriftsprache: *a day's darg* — *a day's work; nowte's feet* — *neat's foot, neat's tongue, neat's leather; tae's length* — *(at) arm's length*, etc.

§ 134. "Die sing. form des präsens verwendet die mundart auch im plural: *mony does*". — Das ist auch die erklärung, die Franz in seiner Shakespeare-grammatik[2] §§ 155—56 für ähnliche erscheinungen gibt, und die Knecht, Angl. forschungen 33, s. 150 vorzieht. In den schottischen mundarten haben wir es doch offenbar mit dem alten, echten, sogenannten »nördlichen pural« zu tun. Vgl. Mätzner, Engl. gramm. 1880, I, §§ 361—62. Wyld, Short History of English, London 1914, § 329 erklärt die größere häufigkeit des *s*-plurals in der literatur des 17. jahrhunderts im vergleich zu den weniger zahlreichen fällen des sechzehnten als durch den schottischen einfluß des hofes bedingt.

§ 155: »In *that ilka body grinds their ain* . . . ist *ilka body* kollektiv gedacht und darauf dann der plural *their* bezogen.« — Ich ziehe hier eine andere erklärung vor. Es handelt sich anscheinend um vermeidung der bildung *his-or-her*, wofür ja genug beispiele in der schriftsprache vorliegen: *let every one do just what they like*, etc.; siehe Sweet, New English Grammar § 2101; Jespersen, Modern English Grammar II, 5. 56.

Ein vortrefflicher index schließt das werkchen, das jeder, der sich mit neuenglischer sprachgeschichte befaßt, mit nutzen verwenden wird.

Frankfurt a. M. Heinrich Mutschmann.

Walter F. Schirmer, *Die beziehungen zwischen Byron und Leigh Hunt.* Diss. Freiburg i. Br. 1912, Hof- und Universitätsbuchdruckerei C. A. Wagner.

Die (von mir bereits für die *Geschichte der englischen romantik* II 1 herangezogene) äußerst sorgfältige und gediegene abhandlung ist in inhalt und form von einer reife, die über das durchschnittsmaß wissenschaftlicher erstlingswerke hinausgeht. Der verfasser nimmt seinen standpunkt über der subjektiven Voreingenommenheit oder abneigung. Seinem ehrlichen streben, allen in frage kommenden persönlichkeiten das gleiche maß unparteiischer gerechtigkeit zuteil werden zu lassen, gesellt sich in wohltuender weise ein vertrauenerweckender kritischer scharfblick und umfassende sachkenntnis. So verfügt die schrift über alle vorbedingungen, um klärend und sichtend in die verworrenen und vielfach entstellten beziehungen jener drei menschen einzugreifen, die, ohne wahrhaft innere gemeinschaft, dennoch bestimmt waren, in entscheidender weise gegenseitig in ihr dasein einzugreifen: Byron, Shelley, Leigh Hunt — kein nach dem willen der natur am gleichen stamm gewachsenes kleeblatt, sondern drei durch die willkür äußerer lebensstürme zusammengewehte, im kern wesensfremde elemente, die keine mischung gaben.

Eingeschätzt nach ihren werken, die ihnen nachfolgen, erscheint Leigh Hunt überhaupt nicht als vollberechtigter dritter im bunde. Allein bei dem lebenden mochte der zauber seiner genialen, liebenswürdigen persönlichkeit von lauterster gesinnung und schwärmerischer begeisterungsfähigkeit den unterschied der dichterischen begabung ausgleichen. Im unmittelbaren verkehr bedeutete Hunts eigenart, sich von den geringfügigkeiten des alltags, für die er ein geschärftes und liebevolles auge hatte, unversehens zu welt- und menschheitsgedanken und -empfindungen aufzuschwingen, sicherlich eine anregung, deren unerschöpflicher reichtum für die geringere schaffenskraft eintrat.

Zwischen Byron und Leigh Hunt herrschte, sowohl hinsichtlich der inneren veranlagung als der äußeren einflüsse eine so durchgreifende verschiedenheit, daß sich von ihren maßgebendsten lebensanschauungen bis zu geringfügigsten ansichten widerspruch an widerspruch reiht. In Byron die allgewalt des dämonischen naturells, das, sich selbst höchstes gesetz, sich auch andern gegenüber mit der rücksichtslosen urnotwendigkeit des bergstroms oder des orkans auslebt — stolz, verachungtsvoll, pessimistisch. Hunt, der

wesentlich kleinere, zahmere, von einem optimistischen idealismus getragen, der, als seines menschtums bestes teil, in ihm eine schlichte, innige nächstenliebe erzeugt. Sein arbeitsziel wird: freude verbreiten, »die welt ein bißchen mehr in den sonnenschein rücken«. Der unverbrüchliche doppelglaube an den edelwert der menschheit und die gütige allmacht der vorsehung trägt ihn wie auf wolken durch die wirrnisse seines langen wechselvollen daseins, indes Byron seine kurze bahn himmelan stürmt mit leidenschaft-zerklüfteter, von nimmersattem ehrgeiz bebender seele.

Milden herzens gegen alle kreatur, schaut Hunt das verkehrte, tadelnswerte, allzumenschliche mit jenem lächeln des mitleids und des mitverstehens, das eine grundbedingung des echten humors ist. Byrons herbere laune nimmt dem übel gegenüber die form des ätzenden witzes, der messerscharfen satire an.

Dort das sonnige gemüt, hier die unfähigkeit zum glück; dort die liebevolle gleichmacherei, das überzeugte bürgertum, hier der aristokrat und egoist. Als gegensatz innerhalb des gegensatzes finden wir gleichwohl, daß Byron, der mann des jähen impulses, in moralischer gleichgültigkeit jedermann auf seine fasson selig werden läßt, während der wohlwollende Hunt als überzeugter kämpe für den grundsatz unumschränkter duldung zum fanatischen eiferer werden kann.

Byron, das bodenständige englische edelgeblüt, entfremdet sich der heimat und wendet sich als weltenwanderer einem dem angeborenen nationalempfinden fremden kosmopolitismus zu. Hunt, der sprößling einer südamerikanischen familie, wird »der könig der Cockneys«, der typische und leidenschaftliche Londoner, dem das weichbild der stadt das weltall und ihr dunstkreis den umkreis des menschlichen glücks bedeutet.

Am schärfsten spitzt sich die gegensätzlichkeit ihres wesens natürlich in ihrem schrifttum zu. Byron, stets ins große, übermenschliche strebend, ist immer freskomaler, Hunt am besten als kleinmaler im liebevoll ausgeführten detail. Byron folgt als dichter ohne zweck und absicht der eingebung des augenblicks, die er gern als müssige kavalierslaune darstellt. Für Hunt wird gerade sein bienenfleiß oft zum verhängnis einer geschwätzigen vielschreiberei, und er bekennt, »hauptsächlich, wenn nicht aus schließlich«, im hinblick auf die moral zu dichten. Dementsprechend wird Byron durch seine vorliebe für die metrische sprache als sohn Apolls gekennzeichnet, während Hunt, der idealtypus des journalisten, sich poetischer in prosa ausdrückt als in versen.

Bis in einzelne neigungen und geschmacksrichtungen herab läßt sich der gegensatz ihrer charaktere verfolgen. Byron ist der glühende bewunderer Popes, Hunt der begeisterte herold von Keats Byron sieht in aristokratendilettantentum geringschätzig auf das theater herab, Hunt, der berufskritiker, ist von Schillerscher begeisterung für die schaubühne als moralische anstalt durchglüht.

Ein herzlicher zusammenklang, ja selbst volle gegenseitige wertschätzung war somit ausgeschlossen. Byrons meinung von Hunt äußert sich, unverfälscht durch rücksichten oder augenblicksstimmungen, vielleicht am echtesten in einem urteil aus dem jahre 1818, als der direkte verkehr beider männer eingeschlafen war. »Er ist ein guter mensch«, schreibt Byron an Moore, »mit einigen poetischen elementen in seinem chaos, aber verdorben durch das Christchurch Hospital und ein sonntagsblatt, vom Surreygefängnis ganz zu schweigen, durch das er sich für einen märtyrer hält. Aber er ist ein guter mensch.«

Diesem tone der herablassung entspricht bei Hunt die unvollständige witterung von Byrons überlegenem genius. In der ersten ausgabe des *Feast of the Poets* (1814) kam Byron im text nicht vor, wurde aber in einer längeren anmerkung glimpflich behandelt [1]). Die zweite fassung (1815) schob in dem absatz, der das sichtbarwerden eines kranzes über dem haupte jedes dichters schildert, folgendes nichtssagende wortspiel ein:

Lord Byron's with turk's cap & cypress was mix'd.

Daraus machte die endgültige fassung das bissigere

and pepper-leaf Byron, surmounted with pine [2]).

Im persönlichen verkehr bedurften Byron und Hunt eines bindegliedes, das sie in Shelley fanden. Er vereinigte in seiner person genug von ihren widerspruchsvollen naturen, um jede verstehen zu können, zu jeder den schlüssel zu finden. Er erfaßte Byron mit dem ebenbürtigen geiste, Hunt mit dem »herz der herzen«. Byron achtete ihn, Hunt liebte ihn. Seine selbstlosigkeit lieh sich willig der undankbaren rolle des ewigen bittstellers und vermittlers in dem unnatürlichen dreibund zur herausgabe des *Liberal*, von dem, bei den völlig in der luft hängenden verhältnissen, nur Shelleys unfähigkeit im erfassen praktischer möglichkeiten ersprießliches erwarten konnte. Im letzten augenblick dämmerte sogar

---

1) *Prose Works, edit. Prothero* III 28 anm.

2) Hunt's *Poetical Works*, 1860.

seinem für alles wirkliche blinden auge die aussichtslosigkeit des unternehmens. Er schreibt (29. Juni 1822) an Horace Smith: »Unter uns, ich fürchte sehr, daß dieses bündnis nicht gelingen wird; denn ich, der niemals für mehr angesehen werden konnte als das bindeglied zwischen den zwei kühnen helden kann mich jetzt nicht einmal darauf einlassen, und wie lange der bund des adlers mit dem zaunkönig dauern mag, will ich nicht prophezeien.«

Was Shelley dazu trieb, seine persönliche ruhe für das wenig hoffnungsvolle wagnis einzusetzen, war die herzensteilnahme an Hunts sorgenschwerer lage. Was Byron vermochte, darauf einzugehen, war das interesse an der geplanten zeitschrift, unterstützt durch den wunsch, Shelley gefällig zu sein und einer alten verpflichtung gegen den herausgeber des *Examiner* zu genügen (Schirmer s. 52). Es gehörte zum besten in Hunts charakter, daß er, ehrlich und unerschrocken, mit einem vollen öffentlichen bekenntnis für die freunde eingetreten war, als dieses unverhohlene einstehen eine gefahr bedeutete. Wie er treu und fest zu Shelley gehalten in dessen stürmischstem lebensjahr (1816/17), so hatte er sich in Byrons schwerster zeit im *Examiner* den angriffen der allgemeinen meinung auf den verfemten entgegengestemmt. Mit Hunts poetischer epistel im gemütlichen plauderton, die dem scheidenden Byron eine glückliche fahrt wünschte (1816), wären dann bei dem mangel jeder tieferen gemeinschaft ohne Shelleys dazwischenkunft die persönlichen beziehungen zwischen Byron und Hunt vermutlich zu ende gewesen.

Die lebensunfähigkeit der künstlich zusammengeleimten verbindung erwies sich unmittelbar nach Shelleys tod (8. Juli 1822), der mit Hunts ankunft in Italien fast zusammenfiel. Der *Liberal* war totgeboren und damit für Byron das gemeinsame band des sachlichen interesses zerschnitten. Hingegen brachte die persönliche nähe in der feindseligen haltung der puritanisch bürgerstolzen Marian Hunt gegen die sentimentale katholische gräfin Guiccioli ein neues aufreizendes moment der gegensätzlichkeit, während, wie Schirmer scharfsinnig andeutet, selbst das eine, was die ungleichartigen miteinander gemein hatten, die gesteigerte intensität des empfindens, das leben in superlativen, im direkten verkehr zu fortwährenden reibungen führen mußte (s. 103, 4). Dazu kam auf Byrons seite ein volles maß der selbstherrlichkeit des genies, des großen herrn, des gesellschaftslöwen — er vertrug keinen widerspruch;

auf Leigh Hunts seite die unzulänglichkeit des geschmacks und des taktgefühls, in der sich der große mangel seiner reichbegabten persönlichkeit ausdrückt. Als dichter wie als mensch tat er seiner allzeit makellosen absicht in der ausführung nur zu häufig abbruch, wenn er sie nicht gar in ihr gegenteil verkehrte. Seine taktlosigkeit brachte ihn um die freundschaft mit Keats, den er in menschlichen wie in literarischen dingen mit selbstloser begeisterung gefördert hatte. Es war nicht zu erwarten, daß seine geschicklichkeit der schwierigen lage Byron gegenüber gewachsen sein würde. Für unterschiede der stellung und der person fehlte ihm einfach der sinn. Wie er immer von sich auf andere schloß, setzte er die eigene gebefreudigkeit, der zu schrankenloser betätigung nur die leidigen geldmittel fehlten, auch bei den freunden voraus. Die, vom irdischen glück begünstigteren, taten in seinen augen mit stets offener hand nur den geboten der freundschaft und ihres eigenen humanitätsideals genug. Von diesem standpunkte der selbstverständlichkeit hatte nicht nur das empfangen auch der ausgiebigsten hilfeleistung nichts bedrückendes, sondern es war dem maß des wohltuns nach oben überhaupt keine grenze gezogen. Stand Hunt nicht an, 1819 zugunsten des bedrängten Moore sein klavier zu verkaufen und im *Examiner* auf eigene faust eine subskription zu eröffnen [1]), so erschien ihm ein gleiches verhalten gegen ihn selbst nicht mehr als billig.

Hunts kommunistische grundsätze fanden bei Shelley einen sympathischeren widerhall als bei Byron, der, im vergleich zu den beiden andern der weltmännisch klügere, in geschäftlichen dingen zahlen- und ordnungssinn bekundete und die stimmführung nicht dem herzen überließ — ohne darum knickerig oder brutal zu sein. Hierzu bildet Schirmers übersicht über die kurze lebensgeschichte des *Liberal* neuerdings den beleg. Als das blatt (ende 1822) eingegangen war, machte er — nicht aus übelwollen, noch mit einem jähen bruch, sondern nur kühl vernunftgemäß — den unerquicklichen beziehungen zu Hunt ein ende.

Von diesem gesichtspunkt aus rückt Schirmer Hunts *Lord Byron & some of his Contemporaries* (1828) ins rechte licht. Daß der gütige, liebevolle Hunt dies buch schreiben konnte, das einen schein nachträgerischer, undankbarer gehässigkeit auf ihn wirft, deutet auf die kehrseite jener naiven kritiklosigkeit, auf der zum

---

[1]) Moore, *Memoirs, Journals & Correspondence* II 339.

guten teil die anmut seines urwüchsigen wesens beruhte. Ohne nachprüfung des verstandes werden die erlebnisse, geschaut durch ein nicht unbeteiligtes, leidenschaftliches temperament, erzählt, wie überreizte nerven sie in die seele geschrieben und die erinnerung sie teils verblaßt, teils übertrieben oder verzerrt hatte. Von bewußter unwahrheit frei, aber oberflächlich und gewissenlos, huscht er, wie Mary Shelley sagt, über die wahrheit hin und entfernt sich bisweilen von den tatsachen, ohne absichtlich zu lügen. Ein geübter blick kann durch seine entstellungen hindurch die wahrheit erkennen. Ja, Schirmer darf auf den biographischen wert dieser lieblosen, verkleinernden schilderung verweisen. Hunt, wo er liebt, ein extatischer schwärmer, wird scharfsichtig durch bitterkeit und mißbilligung. Darum ist für den biographen das, was er über Byron schrieb, wichtiger als seine Shelleyerinnerungen. Hunts Byronbuch ist nur im leben seines verfassers der dunkle punkt, während es der richtigen erkenntnis des helden, den es herabziehen will, ein licht aufsteckt, das dieser keineswegs zu scheuen braucht. Hunt fand sich selbst erst wieder, als er mit dem freimütigen geständnis seines unrechts und der erklärung, wie es zustande kam, Byrons andenken abbitte geleistet und so die scharte im eigenen ehrenschilde wieder ausgewetzt hatte (*A Saunter through the Westend*, 1847, *Autobiography*, 1850).

Am wenigsten ergiebig ist, wie es in der natur der sache liegt, Schirmers fünftes kapitel: *Literarische beziehungen*. Der beziehungen sind eben nur wenige und dürftige. Für die anregung und beeinflussung der *Parisina* kommt unmittelbarer als Hunts *Francesca da Rimini* dessen andere bearbeitung derselben sage, *Corso and Emilia* in betracht, die Byrons interesse am Francesco-Paolo-motiv (Schirmer s. 27) in gleicher weise entgegenkam. Byrons übersetzung des *Morgante* (spätherbst 1819—Februar 1820)[2]) und Hunts übersetzung von Tassos *Amyntas* (erschienen 1820) sind ziemlich gleichzeitig und vermutlich ganz unabhängig voneinander entstanden.

Wien, Dezember 1916. Helene Richter.

---

[1]) Vgl. *Geschichte der englischen romantik* II 1, s. 41.

[2]) *Poetical Works*, edit. Coleridge, bd. IV.

Die autorisierte Shaw-übersetzung.

Seit dem jahre 1911 erscheint bei S. Fischer, Berlin, die gesamtausgabe von Bernard Shaws dramatischen werken in der autorisierten übersetzung des Wiener schriftstellers Siegfried Trebitsch; es liegen bis jetzt von ihr vor: *Unerquickliche stücke* (bd. I), *Erquickliche stücke* (bd. II), *Stücke für Puritaner* (bd. III), alle aus dem jahre 1911; ferner: *Androklus und der löwe, Pygmalion* (1913), *Der arzt am scheidewege*, *Die grofse Katharina* (1914). Im bd. 33, 143 ff. dieser zeitschrift wies Max Meyerfeld auf die vielen übersetzungsfehler Trebitschs hin, und in verschiedenen nummern des *Literarischen echos*, wie bd. 10, 11, 13, griff er den übersetzer an. Er stand nicht allein, denn von vielen seiten erhoben sich die anklagen, so von Leon Kellner in der *Frankfurter zeitung* (17. März 1903), Katharina v. Sanden in den *Süddeutschen monatsheften* (VI 2), der Eisernen maske in der *Standarte* (II 103 ff.). Meyerfeld war am hartnäckigsten und heftigsten, ihm allein erwiderte der angegriffene in der *Deutschen schaubühne* (IV 1, 388 ff.) und im *Literarischen echo* (X 739). Es widerstrebt mir, auf diesen ziemlich widerwärtigen streit, der teilweise ins persönliche ausartete, einzugehen. Man wird das gefühl nicht los, daß auch gekränkte eitelkeit, vielleicht noch etwas anderes, mitspricht; denn Shaw sagt einmal von Trebitschs gegnern ohne namensnennung: "Who have themselves sought to become my translators" (*Athenæum* 1908, Apr. 4, 418). Es genügt, zu sagen, daß Trebitsch seine fehler einsah: "Es sind mir fehler und versehen nachgewiesen worden, und so schmerzlich mir das war, wurde ich doch ein gefühl der dankbarkeit auch gegen das übelwollen nicht los, das mir dazu verhalf, meine aufgabe immer besser und reiner zu lösen." In der tat sind in der gesamtausgabe die gerügten fehler ausgemerzt und die von den verschiedenen kritikern angeführten verbesserungen an ihre stelle gesetzt worden. Trebitsch war also anfangs seiner aufgabe nicht gewachsen, bemüht sich jetzt aber redlich, etwas besseres zu leisten. Doch nur einer, soweit ich sehe, L. Kellner (*Neues Wiener tageblatt* 1911 nr. 183), hat das anerkannt; und da in fach- und gebildeten kreisen von der Trebitschschen übersetzung mit achselzucken gesprochen wird, möchte ich betonen, daß der deutsche Shaw durchaus nicht so schlecht ist, wie jene kreise annehmen. Es ist auch ein gebot der gerechtigkeit, Trebitsch einigermaßen genugtuung zu ver-

schaffen, der nicht nur übersetzer, sondern auch ein feinsinniger schriftsteller ist, der mit Herbert Eilenberg einen literaturpreis teilte, und dessen *Gefährliche jahre* kürzlich eine wohlwollende kritik fanden. Freilich, ob man vom rein wissenschaftlichen standpunkt aus diese verbesserte gesamtausgabe als die mustergültige ansehen wird, ist mir zweifelhaft. Immerhin ist sie brauchbar und hat den Shawschen dramen schon eine art heimatrecht auf unsern bühnen verschafft. Wenn ich im folgenden noch manche irrtümer aufdecke, so werde ich vom philologischen interesse geleitet und gebe mich der hoffnung hin, den originellen Iren in einer neuauflage noch besser zu finden. Daß eine solche sich als notwendig erweisen wird, ist zu erwarten. Shaw, der sich in dieser schweren zeit sein urteil nicht trüben und uns Deutschen gerechtigkeit widerfahren läßt, wird nach dem kriege zu denjenigen ausländern gehören, die auf unsern theatern am meisten erscheinen werden.

Ein starkes interesse an Shaw (vgl. *Frankfurter zeitung* 27. April 1913 und *Neuere sprachen* 1914) veranlaßten mich, Trebitschs arbeit genau mit dem original zu vergleichen, nicht nur einzelne stücke, sondern alle, für die das englische original vorliegt. *Androklus*, *Pygmalion*, *Katharina* mußten wegfallen, weil der urtext im buchhandel noch nicht erschienen ist. Die vorreden habe ich ausgeschieden — sie haben wenig oder gar nichts mit dem inhalte der dramen zu tun, sondern bringen Shaws ansicht über die heterogensten dinge —, wohl aber den szenischen bemerkungen meine aufmerksamkeit gewidmet. Vorweg möchte ich sagen, daß jene drei stücke sich glatt lesen; wie weit sie sich vom original entfernen oder ihm treu bleiben, muß eine spätere untersuchung lehren. Es war das eine mühselige kleinarbeit, eine »schulmeisterarbeit«, wie sich vielleicht Trebitsch ausdrücken wird (s. *Die schaubühne* a. a. o.), aber ich habe mich ihr aus liebe zur sache unterzogen und kann auch nicht irrewerden durch zwei briefe Shaws, in denen er seine volle zufriedenheit mit seinem Trebitsch äußert. Der eine, in der *Schaubühne* und nur in der übersetzung veröffentlicht, enthält folgenden satz: »Ein ehrenrat von berufsgenossen müßte einen schriftsteller davor schützen, daß ihm in einer übersetzung, die ich selbst für die deutsche ausgabe überprüft, und in der ich alle meine intentionen erfüllt und meine anspielungen wiedergegeben habe — daß ihm in einer solchen übersetzung die veränderungen als fehler hassenswürdigster und strafbarster art gedeutet werden.« Im andern briefe (*Athenæum*

4. April 1908) erklärt er ebenfalls, daß er die übersetzungen selbst durchgesehen habe (which I have myself revised). Diese äußerungen des dichters besagen nichts. Irgendeinmal schreibt Shaw [1]), er verstehe Deutsch nur unvollkommen und könne es nur an der hand des wörterbuches lesen. Wie will er also imstande sein, die heikle prüfung vorzunehmen? Mit oberflächlichkeit ist uns Deutschen nicht gedient, die wir ohne prahlerei sagen dürfen, daß wir, um nur Herder, Schlegel, Fulda zu erwähnen, der welt gezeigt haben, was wir unter übersetzungen verstehen, die wir den gedanken der weltliteratur in die tat umgesetzt haben. Und wenn Shaw selbst zufrieden ist, tun wir ihm mit unserer ev. unzufriedenheit die ehre an, daß wir ihm ein noch schöneres deutsches gewand wünschen und seine englischen aussprüche den eingekleideten vorziehen.

Wenn wir nach Tycho Mommsen (*Die kunst des übersetzens fremdsprachlicher dichtungen ins Deutsche*, Frankfurt a. M. 1886 [2]), der freilich von dichtungen in gebundener form spricht, die Trebitschsche übersetzung bestimmen wollen, so liegt hier, nach der absicht Trebitschs wenigstens, eine strenge oder stilhafte vor, da »form und inhalt möglichst getreu und doch schön und verständlich übertragen werden«. Vielleicht sind die schwierigkeiten bei der übertragung von prosadichtungen noch größer als bei den in versform, und namentlich bei Shaw in seinem scharf pointierten dialoge bedarf es, nebst einer vertrautheit mit der englischen kultur und den staatlichen einrichtungen, einer tiefen kenntnis des fremden idioms und einer großen stilgewandtheit, um seinen sinn zu treffen. Schlegel hat bekanntlich manche wortspiele und heute für uns anstößige stellen, zb. in *Romeo and Juliet*, ganz geändert oder fortgelassen. Trebitsch übersetzt zu wörtlich und erhebt sich nur selten über den text, er behandelt ihn nicht souverän. Ausnahmen sind nicht häufig wie: »Ich bin in den krieg gezogen wie ein ritter zu einem turnier *zu ehren seiner dame*« = 'with his lady looking down him' (II 65), oder: »Während der tod durch die lüfte sauste« = 'with the air full of death' (ebda. 219).

Im folgenden mögen stellen hervorgehoben werden, die einen falschen sinn geben; sie beruhen auf einer irrigen auffassung des wortes oder der grammatischen konstruktion. Es sind nicht alle, die ich mir angemerkt habe, der raum steht mir nicht zur ver-

[1]) "Under pressure of necessity I can turn to account some scraps of German," sagt er an einer andern stelle von sich. Vorrede s. XXVI von *Misalliance*.

fügung. Sie sind aus verschiedenen dramen gewählt. Ich möchte nicht verfehlen, hinzuzufügen, daß ich mich bemühte, nicht kleinlich zu sein und erst dann einen mangel feststelle, wenn ich sicher bin, etwas richtiges und besseres dafür zu bieten.

I. Grammatisches.

Bd. I 114. Sie brauchen ebensowenig einwendungen zu machen, *mit Blanche mein vermögen zu teilen*, als ich, daß sie das Ihre teilt = 'You need no more object to Blanche sharing my fortune, than I need object to her sharing yours. Bl. ist beide male subjekt zu sharing.' Richtiger: Sie brauchen ebensowenig dagegen etwas einzuwenden, daß Bl. *mein* vermögen mitgenießt, wie ich, daß sie das *Ihre* mitgenießt. — 125. Die treppe, derentwegen *und wegen der frauen*, die sich darauf verletzt haben, Sie und ich uns zankten, haben sie einen ganzen nachmittag lang untersucht, weil der geistliche so viel aufhebens davon gemacht hat, erinnern Sie sich? = 'Them stairs that you and me quarrelled about, they was a whole arternoon examinin the clergyman that made such a fuss — you remember? — about the women that was urt on it.' Besser: jene treppe, derentwegen wir uns zankten, haben sie untersucht; der geistliche, Sie erinnern sich, machte so viel aufhebens davon, wegen der frauen, die zu schaden kamen. — 150. Wessen schuld ist es, daß die hälfte der frauen, mit denen ich spreche, sich in mich verlieben? *Nicht, daß ich es so haßte*, es langweilt mich bis zur verzweiflung = 'Then whose fault is it that half the women I speak to fall in love with me? Not mine: I hate it.' Richtig: *nicht die meine, ich hasse es.* — 272. Sie setzt sich an den mitteltisch, *als ob* es ihr darum zu tun wäre, die lampe zu benutzen = 'sits down at the middle table, so as to have the benefit of the lamp.' Richtig: *so daß* sie die lampe benutzen kann.

Bd. II 119. Er ist ein *eingebildeter*, gutgesinnter, unreifer mann = 'He is a conceitedly well intentioned person.' Richtig: Er ist ein *bewußt* wohlwollender mann. — 174. Jetzt kann ich nicht mehr *alles* sagen = 'Now I cant say anything.' Richtig: Ich kann *nichts* mehr sagen. — 190. Es ist nicht mitleid, worum ich bitte = 'It is not for pity that I am bidding.' Besser: Nicht um mitleid bitte ich. — 198. Sie lacht über zwei horden schädlicher insekten, nämlich *der* österreichischen und der französischen armee = 'two hordes of mischievous insects which are the French and Austrian armies.' Richtiger: *die* armee; which bezieht sich auf *hordes*, nicht *insects*. — 231. Sie *werden* keinen brief bekommen = 'You shall have no letter.' Richtig: Sie *sollen* den brief nicht haben. — 250. Sie haben den nachmittag damit verbracht, mich *darüber* ins unrecht zu setzen, indem Sie annahmen, daß ich es war, der Ihre briefe stehlen wollte = 'You have spent the afternoon in putting me in the wrong about them — in assuming that it was I who wanted to steal your letters.' Besser: Daß *ich Ihre* briefe stehlen wollte; about them bleibe unübersetzt.

Arzt am scheidewege s. 98: Er sah *dasselbe*, was ich sah = 'He saw everything that I saw.' Richtig: Er sah *alles*, was ich sah.

II. Einzelne ausdrücke und wendungen.

Wenn ich oben die übersetzung als eine stilhafte bezeichnete, so lassen wir es uns gefallen, wenn zb. der advokat Mr. Bohun

mit *herr justizrat* angeredet wird; es ist eine übertragung auf deutsche verhältnisse. Ungenau jedoch sind die titel *oberstaatsanwalt* und *oberrechtsanwalt* für den Attorney General und Solicitor General, und falsch der *sanitätsrat* = medical officer of health. Am nächsten kommt ihm wohl unser *kreisphysikus*. Es handelt sich hier um ein *amt*, nicht einen *titel*, denn kurz nachher wird der public doctor dem private doctor gegenübergestellt.

Auch im folgenden lege ich mir beschränkungen auf und erwähne nur das durchaus unrichtige, nicht das ungewöhnliche oder das nichtschriftdeutsche; denn über manche ausdrücke wie *kriegen*, das Trebitsch sehr liebt, nicht nur im saloppen stile, kann man streiten, und manches dünkt mich Wienerisch, nicht reichsdeutsch, von solchen worten sehe ich ab.

Bd. I 97. *Zinseinnehmer* 'collector'; s. 99 heißt es richtiger: *mieteintreiber*; vielleicht schöner *hausverwalter?* — 123. Wenn ich auf weniger höflichkeit stoße, als ich zu beanspruchen *lust habe* 'if I meet with less civility than I please to put up with' = als ich *einstecken*, *mir gefallen lassen will*. — 202. Es ist schrecklich, kamele und affen aufzuschneiden und zu *kreuzigen* 'ripping up and crucifying camels and monkeys' = *peinigen*, *quälen*. — 250. Diese ungerechtigkeit *übersehend* 'deprecating' = *mißbilligend;* sonst versteht man nicht die antwort: *Ich sehe, daß ich unrecht habe*. — 214. Ein *berufsmensch* 'a busy professional man' = ein *viel beschäftigter arzt*. — 272. Er hat sein gewehr aus der *ecke* genommen, 'rack' = *gestell*. — 278. Die mädchen haben *untersetzt*, häßlich, verhungert ausgesehen 'undersized, ugly, starved looking' = *unansehnlich*, *winzig*. — 287. Ein *ehrwürdiger geistlicher* war nie weniger nüchtern 'a beneficed clergyman' = ein geistlicher *mit guten pfründen*. — 295. Ich *weiß seine nachteile zu würdigen* 'I realize his disadvantages = *Ich kenne seine fehler*. — 305. Man erblickt die schornsteine von Lincolns Inn und den himmel, der sich *darüber* wölbt 'the western sky beyond' = *dahinter*. — 312. Sie sind entschlossen, nicht *zu arbeiten* 'not to get on' = *weiter kommen*, *es weit bringen*.

Bd. II 55. Seine wichtigkeit in der *lokalgesellschaft* 'his importance in local society' = seine *bedeutung* in *seinem kreise* oder *unter seinen mitbürgern*. — 75. *Gitter* der stallungen 'stable gates' = *tor*. — 118. *Hausierer* 'costermonger' = *höker*, *kleinhändler*. — 122. Sie halten mich für ein *gewöhnliches* und untergeordnetes geschöpf 'you think me dowdy and second rate enough' = *unordentlich*, *eine schlumpe*. — 123. An den *kleinen spiegeln* des kamins 'at the little panel of mirror' *am kleinen spiegel über dem kamin*, gemeint ist die spiegelfüllung. — 124. Geschicklichkeit, *fähigkeit* 'ability, shrewdness' = *verschlagenheit*, ebenso s. 201 'shrewdly cheerful' nicht *gehörig* heiter, sondern *verschmitzt* heiter, das listige, unehrliche im charakter soll ausgedrückt werden. — 125. Mit *trockener* autorität 'with court authority' = etwa mit *barscher miene*. — 128. Trunksucht und *ausschweifungen* 'drink and huppishness' = *übermut*. — 130. Er *stützt sich* zur bekräftigung mit der faust auf die rückenlehne des stuhles 'he strikes the back of the chair' = er *schlägt* auf die lehne. — 181. Durchaus *nicht willens*, sich retten zu lassen 'by no means relishing the position of being

rescued' = *nicht erfreut* bei dem gedanken. — 200. *Staatsmannschaft* 'statesmanship' = *staatskunst, politik.* — 212. Das kleid ist *im nacken* ein wenig ausgeschnitten und dort mit einem *fichu geschmückt* 'cut low in the neck where it is eked out by a fichu' = *am hals (an der brust)* ausgeschnitten und mit einem *tuch verdeckt;* später greift sie mit den händen danach, als ob sie etwas schützen wollte, nämlich die gestohlenen briefe. — 215. Es war der mißbrauch meines vertrauens, *der besseren* seite meiner natur 'it was the abuse of my confidence through the better side of my nature' = *durch die bessere seite.* Der sinn ist also ein ganz anderer, Napoleon deutet auf seine harmlosigkeit hin. — 233. Über *alles ertragen* 'past all bearing' = über *alle maßen.* — 243. Wenn wir Sie nicht dadurch unterstützt hätten, daß wir Beaulieus flanke von Ihnen abwendeten 'turned Beaulieu's flank for you' = dadurch, daß wir ihm zu Ihrem schutze in die flanke fielen. — 259. Hier *am ort* 'in the premises' = *in diesen räumen.*

Bd. III 64. Das menschenherz trügt und ist ein verzweifelt schlechter *ratgeber* 'the heart of man is deceitful above all things and desperately wicked' = das herz ist *schlecht.* Ein nebensinn liegt hier nicht vor. — 88. Er *wählte* Peter Dudgeon *aus* 'he pounced on P. D.' = er *fiel über ihn her*, das ist wirkungsvoller. — 122. Warum soll ich mit Ihnen höflich sein? *Wenn ich schon gehenkt werden soll, warum nicht gleich wegen eines schwereren deliktes?* 'Why should I be civil to you? I may as well be hanged for a sheep as a lamb.' Die ganze rede des titelhelden hat wohl einen ganz andern sinn, er sagt ganz einfach: *Das ist gehupft wie gesprungen* und paßt zu seiner sonstigen derben ausdrucksweise. — 133. *Kaufleute* 'tradesmen' = *krämer, handelsleute,* das wort hat einen verächtlichen sinn. — 183. *luftige mauern* 'lofty walls' = *hohe wände.* — 247. Wir sind bloß *macher* und *lastesel* 'we are mere doers and drudgers' = entweder *lasttiere* und *packesel*, oder man läßt am besten doers unübersetzt. — 264. Und ihr *edelleute*, soldaten und treue diener 'and you, soldiers and gentlemen and honest servants' = soldaten und *herren.* — 316. Ich bin neugierig, wie er wohl aussehen mag. Rankin: Ich fürchte, daß er nicht *passen* wird, 'Milady. I misdoubt me he will not answer' = er wird *enttäuschen.* — 380. *Schnupft* 'sniffs' = *schnüffelt.*

Arzt am sch. 14. Mürrisch und *abwesend* 'gruff and uninviting' = *abstoßend.* — 51. Er bevormundet sie *liebevoll* 'he patronizes her as a matter of course' = *als ob es selbstverständlich wäre.* — 100. *Ruhebett* 'easel' = *staffelei.* Liegt hier ein druckfehler oder eine andere lesart vor? — Ebda. Der *kardinal* sitzt auf dem thron = 'Cardinal death'. *Tod* fehlt. Dieser druckfehler wirkt störend. — 104. *Reporter:* O, *Sie sind schlecht auf uns zu sprechen. Walpole:* Ich wollte, *ich könnte es.* Das gibt keinen sinn. '*The Newspaper Man:* Oh, I say: you have got your knife into us, havnt you? *Walpole:* I wish I had: I'd make a better man of you'. Wenn man sich erinnert, daß Walpole chirurg ist und stets operieren will, dann merkt man erst das beißende der worte.

Das sind ungefähr meine ausstellungen. Da mir die *Englischen studien*, eine rein wissenschaftliche zeitschrift, ihre spalten zur verfügung gestellt haben, so ist es meine pflicht, sie zu erwähnen. So bequem wie Kellner im *Neuen Wiener tageblatt* durfte ich es mir nicht machen: »Ich las den verdeutschten Shaw behaglich

auf dem sofa, wie man gewöhnlich schöne literatur genießt. Solange die sache glatt ging und geist vom geiste Shaws zu mir sprach, war ich's zufrieden, den englischen urtext links liegen zu lassen; erst wenn die bahn holprig wurde oder ein weiterkommen im verständnis überhaupt unmöglich war, erst dann griff ich zur vergleichung nach dem original.« Langweilig mag das andere verfahren sein, freilich auch mühsamer, ob aber zwecklos, mögen andere entscheiden. Ich meine, es geschieht Trebitsch, der es ernst meint, ein gefallen damit, auf gewisse mängel aufmerksam gemacht zu werden, denn er will ja (*Lit. echo* X 890) eine tadellose gesamtausgabe herstellen, die diese nachlässigkeiten gutmacht, und Rom ist nicht an einem tage erbaut worden. Nörgelsucht liegt mir fern. Wohl weiß ich, daß der hörer im theater auf das einzelne wort nicht genau achtet, für ihn ist mehr die gesamthandlung, der zusammenhang maßgebend, das wort verflüchtigt sich. Aber Shaws dramen lesen sich auch schön; ja man kann die frage aufwerfen, ob sie mehr auf der bühne oder beim lesen wirken, und wenn letzteres der fall ist, dann kann die übersetzung nie vollendet genug sein, und gar die ausführlichen regiebemerkungen, auf die Shaw die größte sorgfalt verwendet, sind besonderer beachtung würdig. — Ich fasse mein urteil zusammen: Im großen und ganzen können wir mit der autorisierten Shaw-übersetzung zufrieden sein, einzelne mängel, wie sie oben angedeutet sind, sind zu beseitigen.

Frankfurt a. M. J. Caro.

NEUSTE LITERATUR.

Dorothea Gerard, *The Unworthy Pact.* Leipzig, 1913, Tauchnitz Edition, Vol. 4441.

E. F. Benson, *Thorley Weir.* Leipzig, 1913. Tauchnitz Edition. Vol. 4440.

Wir ertragen es, einen roman zum träger bestimmter religiöser überzeugungen gemacht zu sehen, verlangen aber zum mindesten ein gleichgewicht von tendenz und form, wenn anders der ästhetische genuß nicht beeinträchtigt werden soll. In Dorothea Gerards roman sind die farben der tendenz reichlich dick aufgetragen: das buch, dessen literarische werte gering sind, ist eine begeisterte apologie des katholischen glaubens. Die katholische religion wird hier mit einer aufdringlichkeit propagiert,

die auf andersdenkende nur unangenehm wirken kann, um so mehr als die auffassung des religiösen, echt nach frauenart, nur die gefühlswerte berücksichtigt. Diese sentimentalität der religiösen auffassung, stark genug, um bei manchen leserinnen auf die tränendrüsen zu wirken, erinnert im verein mit den geringen ansprüchen an stilkunst bedenklich an familienlektüre und gartenlauberoman.

Man könnte das buch, wären seine darstellungsmittel gewaltig, als ein drama des bösen gewissens bezeichnen. Die handlung ist geschickt geführt, kann aber anscheinend ohne theatereffekte nicht auskommen. Adrian Belmonts eltern haben sich durch übertritt zur katholischen kirche um die erbschaft eines schottischen landsitzes gebracht und sind verarmt, und nur durch den plötzlichen tod seines oheims, der ohne testament stirbt, wird es Adrian ermöglicht, seine erwählte, die tochter eines anglikanischen geistlichen, heimzuführen. Er entdeckt bei der besitznahme von Mulcaskie einen in den papierkorb gewanderten willen, der ihn zum erben erklärt unter der bedingung der rückkehr zur anglikanischen kirche, sucht sich aber trotz der stimme seines gewissens im besitz des unverdienten reichtums zu behaupten und verbrennt das schriftstück. Mit feinem verständnis und nicht ohne reiz wird nun geschildert, wie diese vergewaltigung der inneren stimme sich rächt: Adrian wird zwiespältig und verliert den seelenfrieden, eine antipathie gegen alles, was mit dem katholizismus zusammenhängt, macht sich bei ihm fühlbar. Schwere ereignisse, der verlust seines söhnchens, der tod seiner mutter, erscheinen als strafe gottes, die anwesenheit des rechtmäßigen erben, seines mittellosen vetters, den er zur genesung von schwerer krankheit nach Mulcaskie einzuladen nicht umhin kann, ist ihm ein ständiger vorwurf. Er sucht zuflucht in der skepsis einer materialistischen weltanschauung, findet aber kein genügen in ihr, und während er immer bewußter dem protestantismus zustrebt, um der gewissensqual ledig zu werden, kehrt seine frau unter dem einfluß der katholischen gutsnachbarn sich von ihm ab. Dieses verschiedene streben der beiden ehegatten erreicht seinen höhepunkt in einem theatereffekt: Lucy findet die formelle abschwörung Adrians in dem augenblick, als sie ihm gesteht, daß sie, einem gelübde für die errettung ihres kindes aus todesgefahr folgend, zum katholischen glauben überzutreten entschlossen ist. Das bewegt auch Adrian zur umkehr von einem weg, den er nicht aus überzeugung gegangen ist: er

ist bereit Mulcaskie aufzugeben, als auf höchst geheimnisvolle, aber im lauf der erzählung gut vorbereitete weise der maßgebliche wille des verstorbenen gefunden wird, der ihn ohne rücksicht auf sein religiöses bekenntnis zum alleinerben einsetzt.

Obwohl wiederholt Lucys religiöser konservatismus betont wird, wirkt der religiöse umschwung bei ihr nicht überzeugend. Um das zu erreichen, müßte sie als tief religiöses wesen gezeichnet worden sein. Ihre erziehung ist nicht dazu angetan, sie zu einem solchen zu machen. Nicht ohne absicht mag die religiosität ihres vaters, eines sehr liberal denkenden anglikanischen geistlichen, als oberflächlich und äußerlich charakterisiert worden sein. Man kann nicht umhin, darin parteilichkeit oder auch mangel an künstlerischer berechnung zu sehen. Die toleranz der Broad Church wird zur unentschiedenheit, ja zur charakterlosigkeit gestempelt, gleichzeitig die katholische kirche, bei aller scheinbaren intoleranz, als liberaler dargestellt. Ihre überlegenheit wird in der größeren verbundenheit mit dem übersinnlichen, die sie ihren gläubigen gewährt, erblickt. Die Haughnessie-Girls, die Lucy den katholizismus nahebringen, reden von ihrer verstorbenen mutter, als ob sie gar nicht abwesend wäre; sie gehen in kirche und himmel ein und aus wie kinder im hause des vaters, während der Anglikaner nur die rolle des paying-guest spielt. Mit feinem psychologischem verständnis ist Adrians nervöses suchen nach einer weltanschauung dargestellt als ein ununterbrochener versuch, die gewissensstimme zu übertönen; darum kann es eigentlich nicht auch tief sein. In wahrheit kommt er trotz aller anstrengungen von der katholischen kirche nicht los. Das naheliegende problem, Adrian in seinen kämpfen zum wahrhaft religiösen charakter reifen zu lassen, der er, so wenig wie Lucy, von anfang an ist, hat die verf. merkwürdigerweise sich entgehen lassen. Und da somit das ganze problem bei ihm mehr ein moralisches als ein religiöses ist, so kann seine rückkehr in den schoß der kirche nicht den charakter unumgänglicher notwendigkeit haben.

Von den charakteren sind am besten gelungen die weiblichen, namentlich die erquickend frischen Haughnessie-Girls mit ihrer köstlichen mischung von burschikosität und innigster frömmigkeit. Zur schilderung lebenswahrer männlicher charaktere, besonders solcher mit starkem intellekt, scheint Dorothea Gerard nicht die nötige universalität zu besitzen.

Das buch wird eine sehr geteilte beurteilung finden. Es hat

eine starke seite: tiefe und wärme religiösen erlebens. Religiös indifferente oder antikatholisch gesinnte leser mag es verstimmen, katholisch fühlende begeistern, da es hauptsächlich auf gefühlswerte gestimmt ist. Der über den parteien stehende beurteiler wird der religiösen überzeugung der verf. niemals die achtung versagen, jedoch verlangen, daß sie zu einer formvollendeteren darstellung gelangt, will sie für ihre überzeugungen werben und gleichzeitig einen künstlerischen erfolg erringen.

Weniger prätentiös, dafür aber befriedigender in der wirkung ist E. F. Bensons *Thorley Weir*. Der verfasser von *Dodo* zeigt sich auch hier als ein glänzender schilderer der englischen gesellschaft, nur hat er die alte schärfe verloren und begnügt sich damit, mit humor und ironie eine ihrer seiten herauszugreifen und zu beleuchten. Arthur Craddock ist ein kunstmäcen, der kunstbegeisterung und gemüt genug hat, um ringende junge talente aus dem dunkel der unbekanntheit und der enge ihrer verhältnisse hervorzuziehen und ihnen einen platz an der sonne zu sichern. Er ist trotzdem kein reiner idealist, sondern wirklichkeitsmensch genug, um das nicht umsonst zu tun, ja er macht ein geschäft daraus, von dessen ertrag er ein glänzendes leben führt: für die drei ersten jahre nach der entdeckung des jungen genies sichert er sich das recht, jährlich ein beliebiges seiner werke gegen eine geringe summe zu erwerben. So spielt er sozusagen die rolle des vampyrs. Daß er originale alter meister ankauft, um sie zum doppelten preise wieder zu verkaufen, daß dieses blühende geschäft unter der maske einer Londoner gemäldegalerie sich verbirgt, ist weniger schlimm. Er hebt den jungen, vielversprechenden maler Charles Lathom aus dem staube, muß aber erleben, wie trotz der verleumdungen, mit denen er gegen ihn zu felde zieht, dessen goldene jugend bei Joyce Wroughton den sieg über ihn, den vierziger, davonträgt. Er muß es auch erleben, daß ein anderes opfer seiner güte, der mit gewaltigem pessimismus und fast komisch wirkender urwüchsigkeit begabte dramatiker Armstrong ihm den selbstgedrehten strick um den hals legt, um sich von seinem zweifelhaften Wohlwollen zu befreien. Er kann von glück reden, wenn er noch im letzten augenblick, durch vernichtung der verträge, den kopf aus der schlinge ziehen darf.

In diesem buch ist alles jugendfrische und gesundheit. Die liebe des armen Charles Lathom zu Joyce ist mit einer entzückenden anmut und natürlichkeit geschildert. Dieselbe stimmung der

wärme und innigkeit liegt über dem stillen heldentum der verarmten Mrs. Lathom und ihrer beiden söhne. Voller humor gezeichnet ist die gestalt des dramatikers Armstrong, des kindes aus dem volke, das sich von der bewunderung der besitzenden klassen nicht blenden läßt, sondern die »gesellschaft« mit ungeheuchelter verachtung behandelt; voller humor auch die des hypochonders par excellence, Mr. Wroughton, und seiner köstlichen erfrischenden mutter, die mit ihren achtzig jahren dem hypochondertum ihres sohnes eine unverwüstliche gesundheit und laune entgegenzusetzen weiß und unter rauher außenseite ein goldenes herz verbirgt. Arthur Craddock, der dunkle ehrenmann, ist nicht eigentlich schlecht, sondern moralisch desorientiert durch sein ästhetentum.

Mit leiser ironie aufgetragene reflexe geben dem bild der englischen gesellschaft abwechslung und farbe. Von der scharfen opposition, mit der ihr E. F. Benson in seinen ersten romanen gegenüberstand, ist wenig mehr zu merken; er behandelt sie mit liebenswürdigem spott, wie einer, der selbst nicht ungern in ihr ein- und ausgeht. Der flüssige stil, die scharfe charakteristik, die humorvolle behandlung eines ausschnitts des modernen lebens, der feine hauch von lyrik, der, wenn wir die exzentrischen tollheiten übersehen, in des verfassers *Sheaves* schon zu finden ist, wird *Thorley Weir* eine stelle unter den besseren vertretern des gegenwärtigen englischen gesellschaftsromans sichern.

Schloß Bieberstein (Rhön). Fritz Jung.

Thomas Hardy, *A changed Man, The waiting Supper, and other Tales, concluding with The romantic Adventures of a Milkmaid.* Macmillan & Co., London. 1913. Pr. geb. 6 s. — Tauchnitz Edition vol. 4458 u. 4461. Leipzig, 1914. Pr. ungeb. M. 3,20.

Die beiden neuen bändchen von erzählungen Hardys, die die Tauchnitz edition hier vorlegt, gehören aufs engste zusammen und sind auch in der englischen ausgabe in einem bande vereinigt. Sie enthalten keine neuen dichterischen schöpfungen, sondern bieten nur eine zusammenstellung von geschichten, die in den letzten drei jahrzehnten erschienen und in einzelnen zeitschriften zerstreut waren. Den bändchen ist eigentümlich eine überaus große buntheit des inhalts und auch eine gewisse ungleichwertigkeit, die sicher zum teil auf die große verschiedenheit der zeitlichen entstehung zurückzuführen ist.

Das künstlerische schaffen Hardys wird in diesen beiden

bänden, die zusammen 12 erzählungen enthalten, darunter einige von ganz ansehnlicher länge, recht trefflich illustriert. Es ist natürlich unmöglich, alle geschichten im einzelnen zu charakterisieren. Nur ein paar seien besonders herausgehoben.

Die bei weitem umfangreichste geschichte, die mehr als die hälfte des 2. bandes füllt, ist die erzählung von den *Romantischen abenteuern eines milchmädchens,* die ich in mehr als einer hinsicht als typisch für Hardys kunst zu erzählen bezeichnen möchte. Schon die geschehnisse sind echte erzeugnisse von Hardys phantasie, die immer geschichten von einem ganz bestimmten sondergepräge hervorbringt. Es ist die erzählung von Margery Tucker, der romantischen tochter des besitzers einer milchwirtschaft, und dem jungen kalkbrenner Jim Hayward, deren liebesbund durch das dazwischentreten des jungen barons von Xanten, der einen seltsamen sentimentalen einschlag aufweist, gestört wird. Wie dieses einfache, etwas eigensinnige mädchen, das der junge edelmann, um ihre bitte zu erfüllen, auf einen der bälle des adels mitgenommen hat, nun gleichsam aus ihrer bahn geworfen ist, wie die liebe zu ihrem bräutigam ihr keine beglückung mehr bringt, weil sie ihre blicke nun gar zu hoch erhebt, ist meisterhaft erzählt. Überhaupt ist die geschichte ein prächtiges stück von realistischer erzählungskunst, an das man einen hohen künstlerischen maßstab anlegen kann. Über das ganze ist ein leichter schleier von humor gebreitet, aber ein humor, dem, wie es Hardy auch in seinen romanen liebt, ein gut teil bitterer ironie beigemischt ist. Diese erzählung stammt aus dem jahre 1883.

Zu den jüngsten der vorgelegten erzählungen gehört *Ein veränderter mann,* die den ersten band einleitet. Sie stammt aus dem jahre 1900. Auch hier sind die geschehnisse reichlich ungewöhnlich. Ein junger husarenoffizier gibt unter dem einfluß eines freundes seinen beruf auf und wird geistlicher zum großen schmerz seiner gattin. Als in seinem neuen wirkungskreise eine choleraepidemie ausbricht, bringt er die gattin in ein nahes dorf, wo sie aber in ihrer langen einsamkeit den entschluß faßt, mit einem anderen offizier zu entfliehen. Dabei läuft sie gerade ihrem gatten in die arme, der selbst von der krankheit erfaßt ist, und den sie deshalb nicht im stiche lassen will. Auch hier ist alles warmherzige und lebensvolle darstellung, die bis zum schlusse steigerungen bringt.

Eine schöne probe fesselnder erzählungskunst ist auch *Das*

wartende abendessen die geschichte von einem gar seltsamen liebespaare, das eine heimliche ehe schließen will. Aber der pfarrer billigt diesen übereilten schritt nicht und weigert sich, die eheschließung an diesem paar zu vollziehen, das nun in seinem mangel an entschlußfähigkeit und wagemut nie den willen zur tat wiederfindet. Auch die geschichte dieser seltsamen liebe ist frisch und lebendig erzählt. Hier findet sich wenig von lyrischer stimmungskunst, sondern alles ist frisch flutendes leben. Bewunderungswert ist die geschlossenheit der handlung.

Hardy ist überhaupt ein meister des aufbaus. Alle erzählungen zeigen eine bemerkenswerte knappheit, die alle unkünstlerische breite geflissentlich vermeidet und die geschehnisse gleichsam kondensiert. Überhaupt ist die sichere gradheit des baues schon äußerlich in der straffen eingliederung in mit zahlen versehenen abschnitten zu spüren.

Die verhältnisse, die Hardy schildert, sind bilder aus der heimat des dichters, die er unter dem namen Wessex schon früher in seinen größeren romanen geschildert hat. Daher haben land und leute in allen geschichten etwas verwandtes. Zumeist sind es personen aus dem mittelstande, die Hardy vor seine leser hinstellt, alles gesunde und kräftige gestalten, die knapp, aber scharf charakterisiert sind und in deren einfachem gedanken- und anschauungskreise sich der leser rasch zurecht findet.

Nicht selten sind Hardys helden schnurrige gestalten voll seltsamer, bisweilen reichlich bizarrer einfälle. Aber alles dies ist so fest mit der erzählung verwoben, daß kaum jemals der eindruck des unwahren und unnatürlichen entsteht. Hierher gehören der baron von Xanten, der bauernsohn in der erzählung *Das wartende Abendessen*, der husarenoffizier in *Ein veränderter mann*, der held der erzählung: *Ein komiteemitglied des schreckens* und viele andere. Noch jenseits dieser grenze steht die erzählung *Nur ein intermezzo*. Sie erzählt von der armen lehrerin, die, um ihren ungeliebten beruf los zu werden, einem reichen, wenn auch älteren kaufmann ihres heimatdorfes die hand reichen will. Aber auf der heimreise trifft sie einen jugendfreund, einen jungen lehrer, den sie kurz entschlossen heiratet. Leider ertrinkt er schon am folgenden tage, und so reist sie allein in die heimat zurück, wo sie gerade noch zu der schon früher festgesetzten hochzeit mit dem kaufmann zurechtkommt. Als aber kenner ihres geheimnisses aus ihrem wissen kapital zu schlagen versuchen, beichtet sie ihrem neuen gatten die

geschichte ihrer kurzen ehe. Aber dieser nimmt ihr geständnis nicht allzu tragisch, sondern revanchiert sich durch die mitteilung, daß auch er heimlich verheiratet war. Und zum beweise der wahrheit seines geständnisses führt er am nächsten tage drei große ziemlich unerzogene mädchen als seine töchter ins haus. Hier sind die zufälligkeiten in beängstigender weise gehäuft, und so streift diese geschichte nahe an das heran, was überhaupt noch künstlerisch wirksam ist. Freilich wird auch hier das lebensunwahre dieser erzählung, das gewaltsame und voraus berechnete, vor allem auch die, fast möchte man sagen, possenhaftigkeit der geschehnisse durch eingeflochtene tragische momente gemildert oder ausgeglichen. Aber auch hier muß man Hardys schöpferische kraft bewundern, die immer etwas ursprüngliches an sich hat. Allerdings wird nicht überall der eindruck des unmöglichen, des unnatürlichen durch künstlerische mittel, vor allem nicht durch psychologische vertiefung verdeckt.

Auch ein sentimentaler einschlag fehlt bei einigen der geschichten nicht. Am meisten fällt er auf bei der gestalt des barons von Xanten in der oben erwähnten geschichte. Er ist eine recht wenig männliche figur, dieser deutsche baron, der im begriffe ist, sein leben durch eigene hand zu beschließen, als dieses ursprüngliche dorfmädchen ihm in den weg läuft. Von dieser stunde an datiert seine seltsame schwäche ihr gegenüber, die aus einer eigentümlichen mischung von mitleid und liebe besteht. Hier würde der leser viel lieber ein energisches, tatenfrohes sichaufraffen sehen als dieses ewige und unerquickliche sichdahinschleppen. Aber gute motivierung und folgerichtige und überzeugende darstellung suchen auch diesen mangel zu verdecken.

Trotz dieser einwendungen, die man im einzelnen gegen manche seiner schöpfungen erheben kann, läßt sich in den vorgelegten erzählungen Hardys kein nachlassen seines künstlerischen könnens feststellen. Nicht nur rein stofflich zeigen sie, wie schöpferisch seine üppige phantasie ist, auch in aufbau und technik des erzählens sind es ganz hervorragende proben einer poetischen gestaltungskraft von stark realistischem einschlage.

Braunschweig. Arno Schneider.

MISZELLEN.

ON A PASSAGE IN BYRON'S LETTER TO DALLAS, SEPT. 21, 1811.

Sir — Perhaps you will allow me to comment briefly upon the remarks made in a recent number of *Englische Studien* (vol. 47, p. 267) with reference to a passage in one of Byron's letters. Both your reviewer and the author of the dissertation which is reviewed (*Über lord Byrons 'Hebrew Melodies'*), seem strangely to misunderstand it.

The passage is from Byron's letter to R. C. Dallas, Sept. 21, 1811, in which after speaking of some emendations made in the opening stanza of *Childe Harold,* the writer says: 'So I have got rid of Dr. Lowth and "drunk" to boot, and very glad I am to say so'.

The author of the dissertation in question, which I have not seen, is represented as taking this to mean that Byron had intoxicated himself by reading Lowth; while the reviewer suggests, 'Byron ist von seinem eigenen ich trunken, nicht von Lowth', and proceeds to moralise upon the danger of underestimating the influence upon his genius of this kind of intoxication.

But what are the facts?

Byron is writing to Dallas in reply to some criticisms suggested by his correspondent. He says: 'I have shown my respect for your suggestions by adopting them; but I have made many alterations in the first proof over and above; as for example:

> Oh thou, *in Hellas* deem'd of heavely birth,
> etc. etc.
> Since *shamed full oft* by *later lyres* on earth,
> Mine, etc.
> Yet there *I've wander'd* by the vaunted rill;

and so on. So I have got rid of Dr. Lowth and "drunk" to boot and very glad I am to say so'.

The italics in the cited lines evidently indicate places where corrections have been made, and the obvious meaning of the passage is that by his alterations he has got rid of a reference to Lowth, and also of the word 'drunk', both of which may have been objected to.

But we can go further than this. We know by the Dallas transcript what the original form of this stanza was (see *Byron's Poetical Works*, ed. E. H. Coleridge, vol. ii, p. 14). The lines in question ran thus:

'Oh thou, of yore esteem'd of heavenly birth,'
'Since later lyres are only strung on earth,'

and

'Yet there I've wooed thee, drank the vaunted rill;'

(with the alternative,

'Yet there I've wandered by thy glorious rill').

It is evident that the reference in the letter is partly to the getting rid of the word 'drunk' (less correctly 'drank' in Dallas's copy) in this last line.

But how about Dr. Lowth?

He, of course, can only have been mentioned, if mentioned at all, in a note, and this note must have had reference to some of the expressions which were altered. I suggest that it referred to the words 'of yore esteem'd of heavenly birth', and contained a citation from Lowth's celebrated lectures on Hebrew Poetry, probably from the second lecture, in which he suggests a divine origin for poetry, because the divinely inspired writers were permitted to use the form of poetry in the Scriptures. Byron, who at this period was in a rather pugnacious mood with regard to revealed religion, may very well have inverted this argument, and suggested that the inspiration of the Old Testament was much on a par with that claimed by poets generally. If there were a note of this kind, Dallas might very well have objected to it, as a somewhat undesirable appendix to the opening stanza of the poem.

Cambridge. G. C. Macaulay.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Am 23. März 1917 starb zu Bonn nach kurzem, schwerem leiden der ordinarius der englischen philologie an der dortigen universität, geh. regierungsrat prof. dr. Karl D. Bülbring, im 54. lebensjahr.

ÄLTERE ENGLISCHE PERSONENNAMEN MIT *-GOD*, *-GOT* IM ZWEITEN GLIEDE.

In dieser zeitschrift, band 50, 341—358, hat R. E. Zachrisson den nachweis zu führen gesucht, es habe im Altenglischen und Althochdeutschen ein namenelement *-gōd* bzw. *-guot* (aus urgerm. *gōđa-* 'gut') gegeben. Über die alt- und mittelenglischen namen mit *-gòd* sagt er: "in my opinion, *-god* represents, in the majority of cases, OE. *-gōd*" (s. 341) und "the result of our investigation is that in the majority of examples recorded above, *-god* must represent the OE. *gōd* used as a terminal in personal names. Only some of the names (for details see the collection of material) can also be of French origin. A derivation of *-god* from Scand. *-góđr* is often theoretically possible" (s. 353).

Diese ergebnisse sind meiner meinung nach durchaus falsch. Es hat weder im Englischen noch im Deutschen oder Nordischen ein solches namenelement im zweiten gliede gegeben. Da Zachrisson sein material von anfang bis zu ende unrichtig ausnützt, und da seine darstellung von fehlern und flüchtigkeiten wimmelt, wäre es vergebliche mühe, die springenden punkte herauszuheben, um in der weise der unrichtigkeit seiner theorie beizukommen. Ich muß deshalb die ganze frage einer abermaligen prüfung unterziehen. Die fachgenossen können dann entscheiden, wer von uns die wahrscheinlichere erklärung der verhältnisse geleistet hat.

Den anlaß zu seiner untersuchung haben Zachrisson einige äußerungen gegeben, die ich in meinen *Nordischen personen namen in England* (Halle 1910) über einige englische namen mit *-god* getan habe. Zachrisson hält meine auseinandersetzungen für durchaus verfehlt und macht aus meinen vermeintlichen irrtümern viel wesens. Ja sie bilden sogar seinen eigentlichen ausgangs-

punkt. So sei es auch mir gestattet, von der behandlung, die ich diesen wenigen namen gewidmet habe, auszugehen.

Die betreffenden, von mir in meiner angeführten arbeit behandelten namen sind *Algod* (s. 3), *Asgod*, *Osgod* (s. 15), *Sigod* (s. 118), *þurgod* (s. 157), *Wigod* (s. 176), *Winegod* (s. 177), die ich für nebenformen zu *Algot*, *Asgot*, *Sigot* usw. hielt, und deren *d* ich auf normannische sprachverhältnisse zurückführte. *Algod*, *Asgod*, *Osgod*, *Sigod*, *þurgod*, *Wigod* hielt ich für sicher oder wahrscheinlich nordischen ursprungs: *Winegod* "könnte eine hybride bildung von ae. *wine* und dem nordischen suffix *gaut*, *-got* sein oder eine Skandinavisierung der echten englischen form **Winegeat* (*Weniet* D.B.) vertreten". Die nebenform *Wengos* usw. führte ich auf hd. *-goz* oder auf Normannisierung zurück. *Heregod* (s. 68) stellte ich zögernd mit dem seltenen nord. *Hergautr* zusammen. Die frage nach dem ursprung von *Isengod*, *Isegod* habe ich offen gelassen[1]). Ich denke jetzt anders über einige einzelheiten, die mit diesen namen zusammenhängen, verharre aber bei meiner meinung, daß 1. *Asgod*, *Osgod* und *þurgod* nordischen ursprungs sind, und 2. daß in *Algod*, *Heregod*, *Sigod* und *Wigod* nordische namen mit *-gaut*, *-got* stecken können. Über *Winegod* bin ich jetzt anderer ansicht. Zachrisson erklärt (s. 345) unrichtigerweise *Asgod* aus nord. *Ás-* + ae. *-gōd* (mit der geistreichen bemerkung: "hybrids of this type are common"), gibt die möglichkeit zu, *Alcot* D.B. und *Algotus* L.V.D. als nordisch zu betrachten (nicht aber *Algod*), erklärt unrichtigerweise *Osgod*, *Sigod*, *þurgod*, *Wigod*, *Winegod* aus bzw. ae. *Ōs* + ae. *gōd*, ae. *Sige* + ae. *gōd* (oder afrz. *Sichaud*; *Sigot* eventuell aus nord. *Siggautr*), nord. *þur* + ae. *gōd*, ae. *Wīg* + *gōd*, ae. *Wine* + *gōd* (oder afrz. *Winegaudus*). Über meine auffassung läßt er sich folgendermaßen vernehmen (s. 352): "Consequently Prof. Björkman's explanation of *-god* as due to Scandinavian *-got* < *-gaut(r)* appears to be unsatisfactory in every respect"[2]). Dies harte urteil wird, glaube ich, auf seinen urheber zurückprallen, wenn ich beweisen kann, dass es altgermanische namen

---

[1]) Daß Zachrisson meine worte über diese und andere namen mit *Is-* falsch reproduziert hat, befremdet mich nach seinen vorhergehenden leistungen nicht mehr.

[2]) Ich habe nicht alle namen mit *-god* aus dem Nordischen erklärt. Zachrisson hat also hier wie sonst öfter meine ansicht falsch wiedergegeben.

mit *-gōd* überhaupt nicht gab, oder daß solche sich nicht nachweisen lassen. Es scheint auch ziemlich unberechtigt, wenn man es mit Zachrissons eigenen worten (s. 353) vergleicht: "The Scandinavian name-element *-got* has apparently played a very insignificant part in the formation of names. At the utmost *-god* may sometimes be an inverted spelling for *-got*." Denn hier gibt er selbst zu, daß einige der namen mit *-got*, *-god* das nordische namenelement enthalten können. Und dies war gerade das, was ich in meiner arbeit über n o r d i s c h e personennamen hervorheben wollte. Wenn Zachrisson mir vorwirft, daß ich solche namen, die nordisch nicht sein können (zb. *Mangoda*), nicht mit in den bereich meiner untersuchung über n o r d i s c h e namen gezogen habe, so sieht wohl ein jeder ein, dass ihn hier, wie sonst öfter, seine tadelsucht in die irre geführt hat. In der tat sollte jedermann, der zur lösung eines problems nichts besseres beisteuern kann als in diesem falle Zachrisson, sich etwas weniger geringschätzig über die bescheidenen versuche seiner vorgänger äußern. Anderseits möge man mich entschuldigen, wenn ich hier Zachrissons anmaßende »kritik« etwas unmilde hernehme; denn »auf einen groben klotz gehört ein grober keil«. In der wissenschaftlichen kritik tut man mitunter am besten, indem man die alten worte befolgt: parcere subjectis et debellare superbos.

Zachrissons gründe, das suffix *-gōd* für das Kontinentalgermanische in anspruch zu nehmen, sind äußerst schwach.

Autgodo in den Confraternitates Augienses (Reichenauer verbrüderungsbuch; hg. von Piper in Mon. Germ. hist. sp. 280) ist zweifellos aus **Audgaut* (vgl. wnord. *Auđgautr*) herzuleiten. Die form braucht nicht nominativ zu sein, wie aus den danebenstehenden namen *Stephano*, *Aldoberto*, *Aglulfo*, *Hetlini*, *Sicbardo*, *Sigoldo* usw. hervorgeht. Über **Audgaut*, *Otgoz*, *Autgoz*, *Odgaud* s. Förstemann sp. 193. Auch im Mittelhochdeutschen ist der name belegt (Sozin s. 29). Vgl. *Oggod* unten. Der form nach ist *Autgodo* zunächst mit *Waringudo* in derselben namenliste (sp. 279) zu vergleichen, das Förstemann, der unrichtigerweise *Weringudo* schreibt, mit recht zu *Waringaud* (< **gaut*) usw. zieht.

**Megingodus*, gen. *-godi* (Notizbl. zum arch. f. kunde österr. geschichtsquellen 1856, s. 142; Lacomblet, Urkundenbuch zur gesch. des Niederrheins IV 602) gehört sicher zu *Megingaud*,

-goz usw. (< **gaut*). Vgl. *Meingodus* in Beyers urkundenb. zur gesch. d. mittelrheinischen territorien; Böhme, Zur kenntnis des Oberfränkischen, diss. Leipzig 1893, s. 37, 82.

Filogud, ein fabelhafter Gotenkönig bei Jordanes, nur in einigen der hss. genannt, ist nach Förstemann vielleicht ganz zu streichen. Auf den namen läßt sich sicher keine sprachliche theorie bauen.

Es erübrigen nur die wenigen frauennamen auf *-gudis (-a)* (*Amalgudis, Ansegudis, Adalgudis, Autgudis, Hildegudis, Ermengudis, Madalgudis, Rantguda, Waltgudis*). Über diese sagt Zachrisson: "Förstemann seems to think all these names are from the stem **gunþiō*, but it can be objected that the loss of a nasal before spirants is rare in Frankish; cf. Lessiak, Anz. f. deutsches altertum 34, 221)."[1]) Dieser einwand ist nichtig. Denn es ist ganz gleichgültig, ob nasalverlust im Fränkischen selten ist oder nicht (nebenbei bemerkt, es handelt sich hier nicht um das Fränkische insgemein, sondern um das Westfränkische)[2]). Der nasalschwund ist eine tatsache, die zu diesen seltenen fällen zu zählen ist, falls nicht der nasalstrich versehentlich fortgelassen ist. Denn es handelt sich hier, wie Förstemann ausdrücklich hervorhebt, lediglich um nebenformen der namen mit *-gundis*. So heißt eine *Ansegundis* im Polyptique Irm. auch *Ansegudis* (Longnon, Introduction, s. 325 anm.).

Außerdem bleibt uns Zachrisson die erklärung schuldig, wie schon im anfang des 8. jh., aus dem die ältesten belege stammen, urg. *ō* im Westfränkischen als *u* sogar in einer nebensilbe erscheinen konnte[3]). Jeder Germanist sieht ohne weiteres ein, daß *-gudis* nicht aus germ. **gōđa* hergeleitet werden kann!

---

[1]) Hier hat Zachrisson Förstemann falsch reproduziert. Dieser sagt (sp. 694): »Hieran (dh. an die vielen namen mit *-gundis*) schließe ich folgende ausschließlich dem Westfränkischen angehörige namen (zum teil nur nebenformen der genannten), welche den nasal vor dem dental ausgestoßen haben.« Förstemann trägt also kein bedenken, *-gudis* mit *-gundis* zu identifizieren.

[2]) Die formen gehören hauptsächlich dem Polypt. Irm. an; aber auch anderswo finden sich vereinzelte beispiele, nämlich im Pol. de l'abbaye de S. Remi und in den Confraternitates Augienses sp. 7: *Adalgudis*.

[3]) Im Pol. Irm. heißt es sonst *Bobo, Dombertus, Domerus, Frodegardus, Frotgildis* (neben dem vielleicht hierher nicht gehörigen *Frud-, Frut-*), *Odalmaunus* usw., aber in den namen mit *-gudis* kommt *o* nicht ein einziges mal vor. Nach Waltemath, Die fränkischen elemente, s. 50, ist eine diphthongierung des urg. *ō* in seinem material urkundlich vor dem jahre 840 nicht belegt.

Außerdem würde ein frauenname auf *-gōd* bei Latinisierung die endung *-a*, nicht *-is* annehmen, wie Zachrisson zb. aus den vielen namen mit *-berhta* bei Förstemann sp. 280 leicht ersehen kann. Zachrisson hat sich also allein bei der diskussion von *-gundis*, *-gudis* wenigstens zwei grober fehler schuldig gemacht.

Auch im Altnordischen findet sich von einem suffix **-góđr* keine spur. Dazu sagt Zachrisson (s. 354): "In Scandinavian *-góđr* seems to be very unusual as a terminal." Das soll nun wissenschaftliche genauigkeit heißen!

Bevor ich zur behandlung derjenigen in England gefundenen personennamen übergehe, die nach Zachrisson ae. *gōd* 'gut' als zweites glied enthalten sollen, muß ich die geschichte des in den nord- und westgermanischen sprachen reichlich vertretenen namenelements *-gaut*, das meiner meinung nach auch in *-god*, *-got* in den von Zachrisson besprochenen namen vorliegt, in kürze erörtern.

Urgerm. **gautaz*, altn. *-gautr*, ahd. *-gōz* usw. ist höchstwahrscheinlich mit dem namen der Gauten, altn. *gautar* direkt zusammenzustellen. Wie der name der schwedischen Gauten dazu gekommen ist, auf dem kontinent ein namenelement zu bilden, ist schwer zu erklären. Förstemann s. v. *Gauta* (sp. 606) vermutet, daß *gaut* entweder abkömmlinge der alten Gotones bezeichnet oder sich aus einer einwanderung nordischer Gautar in Germanien erklärt.

Es gibt aber auch eine andere möglichkeit, diese tatsache zu erklären. *Gautr* — ein sehr gewöhnlicher altnordischer name — war auch einer der beinamen des gottes Óđin. Auch bei den Goten gab es einen götternamen **Gauts* (bei Jordanes *Gapt*, das sicher als *Gaut* zu lesen ist)[1]). Auch die Angelsachsen kannten einen gott *Gēat* (*Gēata*). Er figuriert in mehreren angelsächsischen genealogien und wurde nach dem Textus Roffensis p. 59 als ein gott angebetet (*Geat þene þa hæþenan wurđedon for God*; vgl. Ord. Vit. III 161; V, LI ff.)[2]). *Gautr* (*Geat*) war sicher eine hypostase Óđins[3]), der als der

---

[1]) Er war nach Jordanes der erste der *Anses* (»non puri homines sed semidei«) und vater des *Haimdal*.

[2]) Vgl. Asser: Geata, quem Getam iamdudum pagani pro deo venerabantur (über die form *Geata*, *Geta* s. Stevenson Asser s. 160 f., 163). So auch Flor. Worc. und Simeon v. Durham; Nennius: Geata qui fuit ut ajunt filius Dei; Henr. Hunt.: Jeta quem dixerunt filium Dei, scilicet alicuius idoli.

[3]) Vgl. Schück, Folknamnet Geatas (1907), s. 20.

gott der Gauten, die ihn besonders verehrten, galt. Dieser göttername wurde m. e. zum mittelglied zwischen dem Gautennamen und dem namenselement *-gaut, -goz* usw.; denn daß in diesem der göttername steckt, ist doch sehr wahrscheinlich [1]). Als halb mythologische figuren fungieren auch *Angengeat, Ingengeat, Sig(e)geat, geot* und *Wađolgeat, -geot* (*Wođelgeat, Weothelgeat*) [2]) in den genealogien.

Das Altwestnordische kennt nach Linds namenbuch folgende *-gaut*-namen: *Algautr, -gotr* (wahrscheinlich aus Schweden eingeführt; schwed. *Algoter, -guter* ist zweifellos < **Alfgautr*), *Asgautr, -gotr, -gutr* (sehr häufig), *Auđgautr* (selten), *Hergautr* (selten; auch Óđinsname), *Siggautr* (Óđinsname), *Valgautr* (selten; auch Óđinsname), *Viđgautr* (selten), *þorgautr, -gotr, -gutr* (äußerst häufig) [3]).

Im Altschwedischen finden sich *Algoter, -guter, Asgoter, -guter, -gøter*, runenschwed. *AskautR* (beide ziemlich häufig), *Sægoter, Stigotus, þorgoter, -guter*, runenschwed. *þurkutR, -kautR* (Lundgren, Personnamn), runenschwed. *UikutR* (Liljegren 1170, 1292) [4]).

In dem register zu Wimmers Danske Runemindesmærker werden folgende namen gebucht: *Ą́sgåutr, Ą́sgøtr, Ásgøtr* (= *ąskautr, ąskutr, askutr*), woraus später *Asgot* (ein häufiger altdän. name), *Wégåutr, Wégøtr* (= *uikutr*), ein seltener name, der später zu *Wigotus* latinisiert wird; ferner *þórgåutr, þórgøtr* (= *þurkutr*), woraus später *Thurgot, Thrugot* (auch in Schweden), *Øygåutr, Oygøtr, Øgøtr* (= *Aukutr*), wozu die schwache form *Øygåuti* (gen. *aukuta*). Nielsen, Olddanske Personenavne verzeichnet: *Algot, -gut, Asgot, -get, -gut, -gud, Segot, Stigot, þorgot, -gut, Thrugot, -gut, Ugot* (seiner bildung nach unklar), *Vigot, Wingot, -gut* (wohl deutschen ursprungs), *Øgot.*

Allgemein nordisch und häufig sind nur *Algautr* (*-gotr* usw.;

---

[1]) Vgl Bruckner, Sprache der Langobarden, s. 105 f.; Björkman, Nordisk tidskrift utg. af Letterstadtska föreningen 1917, s. 176.

[2]) Über diesen namen hat Müllenhoff, Beowulf, s. 71, gehandelt.

[3]) Das von Lind unter *-gautr* angeführte *þióđgautr* ist in seinem buche sonst nicht zu finden.

[4]) *Vigute* (Lundgren) liegt im ortsnamen *Wigutanæs* vor. *RopkutR, Holmkut, Alkaut* bei Dieterich, Runenwörterbuch, kann ich augenblicklich nicht beurteilen.

vielleicht jedoch nur ostnord.), *Ásgautr* (*-gotr* usw.), *þorgautr* (*-gotr* usw.). Das ist eine für unsere zwecke wichtige tatsache.

Im Nordischen steht *-gautr* (*-gøtr*) neben *-gotr*, *-gutr*. Letztere formen können ablautend sein, scheinen aber eher aus *ǫu* (*au*) in weniger betonter stellung entstanden zu sein. S. Noreen, Altschwed. gramm. § 81 u. anm 1. Da im westgerm. suffix überall *au* zu herrschen scheint, wird man der letzteren alternative den vorzug geben sollen. Das ist aber für unsere zwecke gleichgültig.

Die geschichte des namenselementes auf dem kontinent hat Förstemann sehr eingehend behandelt. Es sei hier ausdrücklich auf seine lehrreiche und wichtige darstellung hingewiesen. Dagegen habe ich Heinzels Ndfr. geschäftssprache, wo *-gaut* auch besprochen wird, nicht einsehen können.

Wir finden:

1. *-gaud* mit erweichung des *t*. Nicht weniger als 76 namen auf *-gaud(us)* werden von Förstemann gebucht, daneben 7 feminina auf *-gauda* (*-gaudis*). *-gaud* gehört mit wenigen ausnahmen dem Westfränkischen an und verbreitet sich nach norden bis in die nördlichen Niederlande. In Frankreich ist germ. *-gaud(us)* äußerst häufig (zb. Pol. Irm.).

2. Sehr selten ist *-gaut*. Vgl. auch Böhme s. 37.

3. Im Westfränkischen wird *-gaud* mitunter zu *-iaud*.

4. Mit hochdeutscher lautverschiebung *-gauz* (besonders in Lorscher urkunden).

5. *-gaus -caus*, jene wesentlich westfränkisch und wenigstens teilweise auf romanische lautentwicklung zurückzuführen.

6. *-gaoz*, *-caoz*.

7. *-gôt*, im allgemeinen sächsisch; *-got* kommt aber auch im Fränkischen vor (s. Franck s. 42, Böhme s. 37). Das suffix enthält vielleicht, wenigstens zum teil, kurzen vokal.

8. *-gôz*, *-côz* 67 fälle (oberdeutsch).

9. *-gat*, *-gad* wahrscheinlich friesisch.

10. *-god* in den oben behandelten **Autgodus*, **Megingodus*, außerdem *Magengod* (Corbei; Förstemann sp. 1075), im Niederrheinischen *Aldgodh* (Förstemann), *Alfgod* (Lacomblet), im Niederländischen *Mathelgodus*, in *Madalgod* (Förstemann sp. 1113), im Westfränkischen *Hildeiod*, in *Wicchodus* (Socin s. 229) und in *Adalgod* (Libr. Confr. I 17). Hierher gehört wohl auch das obenerwähnte **Waringudus* und *Wunigodo*

(Förstemann sp. 1665). — *-gaud* beruht auf erweichung des *t* vor der monophthongierung des wahrscheinlich zt. durch die schrift konservierten *au*[1]), *-god* entweder auf erweichung nach dem eintritt der anscheinend allen deutschen mundarten gemeinsamen monophthongierung vor dentalen oder auf einer deutschen lautentwicklung *-gaud* < *-gôd*. Ich lasse es dahingestellt sein, ob wir nicht im Westfränkischen tatsächlich *-god* zu erwarten hätten, in welchem falle die erhaltung des *au* auf der schrift[2]) beruht, und ob nicht in romanischen gegenden dem *au* der schrift eine aussprache mit monophthongischem *o* früh entsprach. Die tatsächlich vorhandenen schreibungen *-god* aus verschiedenen dialekten sind aber sicher nicht als ungenau zu betrachten.

Man muß sich vergegenwärtigen, daß die quellen äußerst ungleich fließen, so daß wir für gewisse dialekte sehr spärliche und knappe denkmäler haben.

Die orthographie der namen in den lateinischen urkunden beruht zt. auf willkürlich zurechtgemachten regeln der schreiber. In den von Böhme untersuchten urkunden wurde *-godus* gemieden; man schrieb entweder *-gaudus* oder *-gotus* (oder mit weggelassener lateinischer endung *-goz*, das die volkstümlich kontinuierte form ist). Wenn aber *-godus* geschrieben wird, so schimmert sicher eine gesprochene form durch.

Auf romanischem boden — wo *-gaud(us)*, *-gaus* die überwiegende form war — entwickelte sich das namenelement natürlich nach den romanischen lautgesetzen der verschiedenen landesteile. Der konservatismus der kanzleischrift veranlaßt aber häufig die beibehaltung der alten schriftform, die häufig auch die aussprache der namen beeinflußte. Volkstümliche ausspracheformen sind zb. *Elgot* (**Eligaut*), *Goniot* (**Gungaut*), *Maingot* (Kalbow s. 109), *Norgeot* (**Northgaut*, *-gaud*), Longnon, Intr. 317). Da die germanische einwanderung in das romanische gebiet sich durch jahrhunderte hindurch fortsetzte,

---

[1]) Vielleicht hat diese entwicklung zt. inmitten einer romanisch redenden bevölkerung um so leichter stattfinden können; vgl. Förstemann sp. 607.

[2]) *au* in *Megingaudus*, *Theutgaudus* usw. (Trierer und Prümer urkunden, 11. und 12. jh.) bei Böhme s. 37 ist auf kanzleimäßige versteinerung zurückzuführen. Aus ahd. zeit mündlich kontinuierte formen vertreten diese schreibungen sicher nicht.

haben wir das recht, auch spätere hochdeutsche und sogar niederdeutsche namensformen hier zu erwarten.

Eine prinzipielle schwierigkeit ist hier kurz zu streifen. Sind alle namen germanischer abstammung, die aus dem alten Frankenreich in lateinischen quellen überliefert sind, mit "Continental French" zu bezeichnen? Das tut Zachrisson fast durchgängig. Über die sprachverhältnisse des Frankenreichs sind wir nur spärlich unterrichtet. Aber so viel ist sicher, daß in diesem viel Fränkisch gesprochen wurde. Die mehrzahl der uns aus diesem reiche überlieferten namen sind germanisch, und es wäre sicher voreilig, die träger dieser namen ohne weiteres als Franzosen zu bezeichnen. Deshalb meine ich, daß solche namen eher als fränkisch anzusprechen sind, wenigstens wenn sie keine spuren romanischer lautgesetze an den tag legen. Die romanisierten namen sind in vielen der lateinischen quellen öfter deshalb sehr spärlich, weil man bei ihrer Latinisierung die althergebrachten formen vorzog. Und es ist nicht einmal immer sicher, daß der träger eines solchen romanisierten namens seiner sprache nach Franzose war, da französische schreiber für solche formen verantwortlich sein können. Eine kleine blütenlese aus Zachrissons schriften wird, glaube ich, den kern der frage beleuchten. In seiner schrift Notes on early English personal names s. 280 nennt Zachrisson die fränkischen namen, die auf münzen in England schon um 900 überliefert sind, "French". Viele dieser münzer können doch ganz gut deutschsprechende Franken gewesen sein! Namen wie *Azelinus*, *Gozelinus*, *Asculfus*, die Zachrisson in der eben zitierten schrift erwähnt, sind ebensogut fränkisch als französisch. In seinem aufsatze, E. St. 50, werden zb. folgende namen "Continental French" genannt: *Adalgaudus*, *Ansgaudus*, *Winegaudus*, *Fredegaudus*, *Isengaudus*, *Warengaudus*. Wie weiß Zachrisson, daß diese männer überall Franzosen waren? Auf rein deutschem gebiet werden ihre namen in ganz derselben weise geschrieben. S. 355 leitet er die namen mit *-got* ua. aus nordisch *-got* oder "Continental French" *-got* her. Theoretisch kann aber *-got* auch kontinentalgermanisch sein[1]).

Meiner meinung nach soll man nicht alle in England be-

---

[1]) Nur einmal (s. 357) verwendet Zachrisson die ausdrücke *Frankish* und *Frank*.

zeugten kontinentalgermanischen namen französisch nennen[1]). Wenn die lautform eines solchen namens sich als deutsch erklären läßt, braucht man nicht mit romanischen lautgesetzen zu operieren.

Zachrisson gibt selbst zu, daß einige englische namen mit *-god* aus "Continental French" *-gaud(us)* hergeleitet werden können[2]). Ich brauche mich deshalb mit dieser seite der frage nicht aufzuhalten, will aber hinzufügen, daß es sich nicht a priori entscheiden läßt, ob die germanischen *-god*-namen durch romanische vermittlung nach England gebracht sind.

Im Altenglischen erfreute sich das namenelement *-gēat* keiner besonderen produktivität, kann aber nicht selten genannt werden. Wir finden hier *Ælfgeat* (ziemlich häufig), *Earngeat, Mergeat, Sægeat, Wulfgeat* (häufig), *Ufegeat.* Hierher gehören wohl auch folgende von Searle als *-geat*-namen gedeutete belege: *Ailiet* DB., *Aluiet* DB., *Eddiet* DB., *Ældiet* DB., *Leueget, Leuiet* DB., *Lefget* LVD., *Osiet* DB., *Regingæd* (münzen).

Ich gehe jetzt zur behandlung des mit unserer streitfrage näher zusammenhängenden materials über. Ich will dabei ausdrücklich hervorheben, daß ich die kontinentalgermanischen namen als germanisch betrachte, auch in dem falle, wenn die belege aus romanischem gebiete stammen. Da man nicht erwarten kann, daß belege von allen *-gaut*-namen in allen dialekten vorhanden sein sollen, muß man mitunter mit vorausgesetzten formen operieren. Außerdem muß noch einmal betont werden, daß die latinisierten namen nicht immer die volkstümlichen formen der namen wiedergeben. Wie viele männer mit dem namen *Laurentius* (st. *Lorenz*) gäbe es jetzt in Deutschland, wenn alle urkunden noch lateinisch geschrieben wären!

Wie wir gesehen haben, braucht die lateinische, durch die jahrhunderte geschleppte schreibung *-gaudus* keineswegs eine volksaussprache *-gaud* bedeuten. Wie dieses namenelement in den verschiedenen sprachen und zu verschiedenen zeiten von

---

[1]) Sie brauchen nicht einmal immer fränkisch zu sein. Auch niederdeutsche (zb. flämische) und friesische namen in England lassen sich nachweisen. Vgl. Forssner, Continental Germanic personal names (1916), s. XXXVIII ff., XLV ff.

[2]) Daß englisch *-god* nicht nur auf kontinentalgermanisch (bzw. romanisch) *-god*, sondern auch auf *-gaud* zurückgeführt werden kann, will ich natürlich nicht bestreiten. Man vergleiche die behandlung von *ou, au* in nordischen lehnwörtern und namen in England.

dem volke ausgesprochen wurde, darüber sind wir nur spärlich durch zufällige schreibungen, die die volksaussprache durchschimmern lassen, unterrichtet. Daß auf nichtromanisiertem fränkischen boden die aussprachen *-god*, *-got* früh äußerst häufig waren, dafür sprechen, wie oben hervorgehoben, viele triftige gründe. Und auch im Französischen scheint *au* monophthongiert worden zu sein, obgleich die latinisierende schreibung es noch beibehielt.

Aingot. Rot. fin. s. 282, s. Forssner s. 16. Sicher ein kontinentalgermanischer name (< **Agin-gaut, -got*).

Algod, Algot. *Algodus*, *Ælgodus* monetarius filius Ælfredi Manne sune (11. jh., Kemble 1348), *Algod* DB., Nott., me. *Algod(e)*, ne. *Allgood; Alcot* DB., *Algotus* L.V.D. s. 50.

Vgl. ahd *Adalgaudus* (wfränk. und rom.), *Adalgod* Liber. confr. I 17, *Adalgot, -goz*, oder ahd. *Alfgod*, *Alfgot* (Förstemann sp. 67), mhd. *Algotus (Adelgotus*, *Adelgoz, Algoz)* Socin s. 2. — Über nord. *Algot* s. oben. Wie man sieht, können sowohl *Algod* als *Algot* aus dem Kontinentalgermanischen (mit oder ohne romanische vermittelung) erklärt werden. *Algodus* (Kemble 1348) steht mit *Ægeluuordus* und *Ansfridus* zusammen, von welchen namen wenigstens der letztere der lautform nach nicht englisch ist. *Algod, Algot* sind wahrscheinlich kontinentalgermanischen ursprungs, obgleich sie auch (nicht nur *Algot*, sondern auch *Algod*) aus dem Nordischen stammen können; vgl. unten. Die meisten namen auf der betreffenden seite des L.V.D. sind normannischer herkunft. In meinen Nord. personenn. habe ich *Algod* usw. aus dem Nordischen hergeleitet. Diese auffassung ist theoretisch möglich (vgl. *Asgod, Osgod, Þurgod* unten) und also keine so schwere todsünde, wie Zachrisson glaubt. Dagegen ist seine erklärung aus ae. *Ælf* + *gōd* sicher unrichtig.

Arngod, Arngot. *Arengot, Harengod.* Belege bei Forssner s. 34, Zachrisson s. 347. Der name läßt sich mitunter nicht leicht von *Heregod* usw. unterscheiden.

Vgl. *Aringaud, Arnghot* usw. bei Förstemann.

[**Asgod** s. **Osgod.**]

[*Eoreongote*, Beda; *Gota*, münzen, Kemble 563. Ich kann nicht in allem Zachrissons auffassung von diesen namen teilen. Da sie aber nicht zu unserem thema gehören, wie

Zachrisson selbst zugibt, brauche ich mich nicht hier mit ihnen zu befassen. Zu *Eoreongote* s. Forssner s. 75 anm. 2. Vgl. *Wultrogot(h)a*, gemahlin könig Childeberts.]

Erm'iot DB. (Ellis, Intr. II s. 313).

Vgl. *Ermingaud, Ermengaut* usw. bei Förstemann. Weiteres bei Forssner s. 81. Zachrisson erwähnt diesen namen nicht.

Freðegod, diaconus, ca. 988 (Gray Birch 1010, Kemble 477).

Fredegaud Pol. Irm., *Fridugoz, Fridogoz* usw. (Förstemann sp. 533). In der urkunde kommen wenigstens zwei ausländische namen vor: *Oda* und *Rodin*[1]). Zachrisson sagt über diesen namen: "A derivation from the Continental French name *Fredegaudus*, Pol. Irm., though theoretically possible, is not very probable. The name occurs in an original charter dealing with a grant of land at Ickam, Kent." Ich würde Zachrisson nur in dem falle beipflichten können, wenn er beweisen könnte, daß ae. *-god* ein einheimisches namenselement ist. Aber auch in dem falle wäre kontinentalgermanischer ursprung möglich. Bei dem jetzigen tatbestand muß aber *Fredegod* ein ausländischer name sein. *Fredegod* ist sicher mit dem verfasser des metrischen Life of St. Wilfrid, *Frithegodus, Fridegodus, Fridegoda*, identisch. Vgl. Forssner s. 94, Raine, Historians of the Church of York s. XXXIX ff.).

[*Godgod* gehört nicht hierher. Zachrisson s. 347 hat den namen zweifellos richtig beurteilt. So schon Grueber 245, der *Godgod* = *God* ansetzt.]

Halegod, Halgot, Forssner s. 146, gehört entweder zu *Algod, Algot* oder zu *Helgod, Helgot.*

Helgod, Helgot. Belege bei Forssner s. 146.

Vgl. *Hildegaud, Helgaud, Hildegot, Hilgot, Hildeiod* usw. bei Förstemann sp. 829, afrz. *Helgot* Langlois s. 146. Nicht bei Zachrisson.

Heregod, münzen, L.V.D., *Hærgod, Haregod*, münzen, Oxford (Edw. Conf.), *Hargodus* presbyter (ca. 1000, Kemble 1300).

Vgl. *Hairgaud* (Pol. Irm.), *Herigaud, Heregaud, Herigoz, Haregaud* usw. (Förstemann sp. 770). Der name läßt sich ohne schwierigkeit aus dem Kontinentalgermanischen (mit oder ohne

---

[1]) S. Forssner s. 198, 220.

romanischer vermittelung) herleiten. Vgl. *Arngod, -got.* Die möglichkeit, *Heregod* usw. aus dem Nordischen herzuleiten, ist nur theoretisch. Vgl. *Osgod, Asgod, þurgod* unten!

Heringod Rot. Hundr., *Herigaud.* Belege bei Zachrisson s. 347 anm.

Vgl. *Erimgaud, Heringaud* Förstemann sp. 456.

Isgod, Isengod, münzen (Æthelred II, Cnut).

Vgl. *Isengaud* Pol. Irm., *Isingaud* Mon. Germ. hist., libr. confraternitatum I 238.

Da *Isengod* und *Isgod* denselben münzer bezeichnen, muß *Isgod* aus *Isengod* entstanden sein; vgl. Forssner s. 166.

Leofgod, Liufgod, Livegod, münzer (Æthelred II).

Vgl. *Liepgot, Liubgoz* (bei Förstemann sp. 1024). Das erste glied ist anglisiert (vgl. Forssner s. 187). Was Zachrisson (s. 348) über diesen namen sagt, ist verfehlt.

Maingod, Maingot, Meingot. Belege bei Forssner s. 183.

Vgl. *Megingaud, Meingaud, Meingot* usw. bei Förstemann sp. 1075, afrz. *Maingot* Langlois s. 419.

Mangod, Manegod, Manegot: *Man(n)god, Maneod,* münzen (Eadwig, Æthelred II, Cnut), *Mangoda* (nom.), *Mangodo* (dat.), *Manegodan* (dat.) Gr. B. Cart. Sax. 1309 = Kemble 1275 (anno 978), *Manegot* DB. Andere belege bei Forssner s. 186. — Vgl. provenzal. **Manigot* (nom. *Manigos*) der Spanier (Aigar et Maurin 67: Manigos d'Espaneis)[1]), ahd. *Manegaud* (Pertz Monum. XIII 285). Oder ist *Mangod* usw. derselbe name als *Maingod?* Der name *Mangod* braucht natürlich nicht aus dem Provenzalischen zu stammen.

Norgod, Norgot. *Norgodus* Red Book of the Exchequer s. 207 (aus dem jahre 1166), *Norgot* DB. (Northampt; Ellis Intr. II s. 358).

Vgl. *Norgaud, Northgaud* bei Förstemann sp. 1169 f., Forssner s. 193. In *Norgiot* DB. bezeichnet *gi* vielleicht *dž.* Zachrisson erwähnt diesen namen nicht.

Oggod Gr. Birch 1130 (10. jh.), *Oggodestun, Oggedestun* Kemble 710, 1298. Nicht bei Zachrisson.

---

[1]) Zachrisson verweist auf Kalbow s. 83, wo "prov. *Manigot* AM (= Aigur et Maurin) 67" steht, macht aber daraus "OFr. *Manegot* (Anseis von Karthago 67", also drei flüchtigkeiten in weniger als einer zeile!

Vgl. *Odgaud, Autgot* bei Förstemann sp. 193 f. S. Forssner s. 200.

[*Rædgot,* gotischer fürst, Alfreds metra: *beadorincum wæs Rom gerymed, Rædgot ond Aleric foron on þæt fæsten.*

Vgl. *Ratgaud, Ratgoz* bei Förstemann. Kommentare sind überflüssig.]

Sigod, Sigot, münzen (Edw. Conf., Har. II, Wil. I).

Vgl. *Sichaud* Pol. R. s. 44, 102, *Sigaud, Sigot* (Förstemann sp. 1325). Nord. *Siggautr* kommt nur als Óđinsname vor. Die möglichkeit, *Sigod, Sigot* aus dem Nordischen herzuleiten, ist deshalb nur theoretisch. Vgl. *Osgod, Asgod, þurgod* unten!

Sunegod, münzen, Linc., London (Æthelred II, Cnut), Excerpta e rotulis finium I 174 (anno 1228). Vgl. Forssner s. 226. Nach Grueber ist *Sunegod* = *Godsunu.* Das ist wegen des me. belegs höchst unwahrscheinlich. Ausnahmsweise läßt sich hier keine kontinentalgermanische entsprechung nachweisen. Aber sowohl *sune-* [1]) als *-god, -got* sind gut bezeugte kontinentalgermanische namenelemente. Deshalb dürfte die herleitung aus dem kontinent statthaft sein. Für ein ae. **Sunngōd* spricht dagegen nichts, da *-gōd* als ae. namenelement sich nicht nachweisen läßt.

Waringod, münzen (Eadmund).

Vgl. *Warengaud, Warnegaud, Weringoz, Waringudo* (Förstemann sp. 1543 und oben). Wie mißlungen Zachrissons herleitung aus ae. **Werngōd* ist, beweist schon sein gezwungener versuch, *Warin* als "a less correct spelling for *Wærin-* or *Werin-*" zu erklären.

Wigod, Wigot. Die ersten belege stammen aus dem 11. jh. S. Björkman, Personennamen, s. 176; Zachrisson, s. 346. Vgl. *Wihgoz, Wihkoz* (9. jh.) Förstemann sp. 1583, *Wicchodus* Verbrüderungsbuch von Murbach (vgl. Socin s. 229). Wenn von dem kontinentalgermanischen namen keine schreibungen mit *-gaud, -god, -got* vorhanden wären, so müßte das auf zufall beruhen. Aber *-god* ist tatsächlich belegt (in *Wicchodus*), das Zachrisson übersehen hat. Da der name auch aus Skandinavien belegt ist, kann engl. *Wigod, Wigot,* wenigstens zum teil, ein nordischer name sein. *-god* wäre dann wie *Asgod,*

[1]) S. Förstemann sp. 1370 f.; Schönfeld, Wb. der altgerm. personen- u. völkernamen, s. 218.

Osgot, Þurgod zu beurteilen. Das von Zachrisson angenommene ae. **Wīg + ae -gōd* hat sicher nicht existiert. Der von ihm als wichtig hingestellte umstand, daß "no continental *French* correspondent" zu *Wigod* belegt ist, beweist natürlich nichts.

Winegod, münzen (Cnut), DB.

Winegaud, Winegaus Pol. Irm., *Winigaud, Winicoz* (Förstemann sp. 1613). Zachrissons ae. **Wine* + ae. *-gōd* ist eine willkürliche konstruktion [1]).

Wie man sieht, lassen sich alle diese namen mit *-god, -got* unschwer aus dem Kontinentalgermanischen (mit oder ohne romanische vermittelung) erklären. Die doppelheit *-god, -got* beruht auf kontinentalgermanischen, zunächst westfränkischen — möglicherweise von dem Romanischen unterstützten — lautverhältnissen. Ein altenglisches suffix *-gōd* anzunehmen, liegt nicht der geringste grund vor.

Bisweilen liegt eine schwache, hauptsächlich theoretische möglichkeit vor, die namen aus dem Nordischen herzuleiten (*Algot, Sigot, Wigot*); den einzigen stein des anstoßes bilden dabei die nebenformen mit *-god*, die in den nordischen lautverhältnissen kein gegenstück haben. Zachrisson gibt die möglichkeit zu, *Algot, Sigot* und wohl auch *Wigot* (obgleich er nichts darüber sagt) aus dem Nordischen herzuleiten, verneint aber diese möglichkeit betreffs der formen mit *-god*. Daß aber auch *Algod, Sigod, Wigod* ebensogut wie *Algot, Sigot, Wigot* theoretisch nordischen ursprungs sein k ö n n e n, und daß jene nichts als nebenformen zu diesen zu sein brauchen, beweist uns die doppelheit von *Osgod, -got, Asgod, -got, Þurgod, -got*, die nur als nordischen ursprungs erklärt werden können, und die für die annahme eines englischen suffixes *-gōd* nicht die geringste gewähr leisten.

Der name *Þurgod, -got* wirft eine sehr willkommene blitzbeleuchtung über die ganze frage, und deshalb wollen wir zuerst diesen namen abhandeln.

Þurgod, Þurgot. Der name ist seit dem ende des 10. jh. ziemlich häufig; s. meine Nord. personenn. s. 157. Schon 970 kommt ein *Þurgod*, zusammen mit nordischen namen wie *Þurcytel*,

[1]) Zachrisson gibt diesen namen unter der rubrik: "The early forms on record end in *-god* and *-got*". Aber er weist kein *Winegot* nach! Ob in England *-god* oder *-got* oder beide überliefert sind, ist methodisch gleichgültig. Zachrissons einteilungsgrund ist deshalb äußerst gekünstelt und unmethodisch.

Ulf, Frena, Oscytel, Ulfcytel, Hroold, þurfud vor (Gr. Birch, Cart. Sax., nr. 1266). Als münzername begegnet uns *þurgod* (Exeter, Thetford) schon unter Æthelred II. Der aus Lincolnshire gebürtige *Thurgod, Turgot,* seit 1107 bischof von St. Andrews, war sicher Engländer, aber wahrscheinlich nordischer abstammung. Der zeuge *þurgod* (gen. *þurgodes lagen*) anno 1052 (Kemble nr. 956), der wohl mit dem im Domesd. B. vorkommenden *Turgod, Turgot lag* identisch ist, dürfte nordischer herkunft gewesen sein, wie schon sein nordischer beiname andeutet.

In Skandinavien (Schweden, Norwegen, Dänemark) war *þorgautr, -gotr, -gutr* ein sehr häufiger name. Das namenelement *þur-* kann nur aus dem Nordischen erklärt werden. Ein englisches namenelement *-gōd* ist sonst unbewiesen. Und nichtsdestoweniger sollte der name *þurgod* nicht aus dem nordischen *þurgautr* (*-gotr* usw.) herstammen, sondern aus nordisch *þur-* + englisch **-gōd* bestehen! Credat Judæus Apella!

Es ist wahr, daß es in England zusammensetzungen mit dem äußerst häufigen nordischen *þur-* und einem nichtnordischen namenelement gab (s. meine Nord. personenn.), aber sie sind im ganzen zufällig und vereinzelt. Außerdem ist in ihnen das zweite glied ein häufiges und gut bezeugtes element; als ein solches darf das nicht nachgewiesene **-gōd* nicht gelten.

Diese sache liegt sehr einfach. Der häufige nordische name *þorgautr, -gotr* wurde in Frankreich (zunächst in der Normandie) und England in anschluß an die vielen aus dem Kontinentalgermanischen stammenden namen, in denen *-god* mit *got* wechselte, in *þurgod, Turgod* umgewandelt. Besonders nahe lag es, bei Latinisierung aus dem namen ein *T(h)urgodus* zu machen.

Osgod, -got, Asgod, -got. Belege seit der mitte des 10. jh. in meinen Nord. personenn. s. 14 ff. Skandinavischer ursprung ist mir sicher. Die aus dem Kontinentalgermanischen stammenden *Ans(e)gaud, Ans(e)gaus* kommen hier natürlich nicht in betracht. *Osogot, Asogot, Aseot, Asgot, Asoguth, Aseggut* in den Libri Confraternitatum (Reichenauer verbrüderungsb.) stammen sicher aus dem Nordischen und legen von der beliebtheit des namens in Skandinavien zeugnis ab. *-god* neben *-got* ist natürlich wie *-god* in *þurgod* zu erklären. Einen aus ae. *Ōs* + ae. *gōd* entstandenen namen hat es jedenfalls nicht gegeben. Der münzer *Asgod* (York, Cnut) heißt sonst *Asgout,*

Asgot, Asguut, Asgotr, welche schreibungen die nordische herkunft des namens sicherstellen. Wie könnte denn *Asgod* aus nord. *Ás-* + ae. *gōd* entstanden sein? Und kann das erste glied von *Ansgotesbi, Asgozbi, Osgotebi, Osgodbi* ein englischer name sein? — *Os* in *Osgod, -got* ist natürlich wie das erste glied von *Oscytel* (Nord. personenn. s. 19) zu beurteilen.

Wie oben hervorgehoben, sind, wenn wir von *Algot*, das spezifisch ostnordisch zu sein scheint, absehen, *Asgot* (usw.) und *þurgot* (usw.) die einzigen nordischen namen, die auf der skandinavischen halbinsel und in Dänemark wirklich häufig sind. Es ist kein zufall, daß nur diese sich in England sicher nachweisen lassen, und daß *Osgod, -got, Asgod, -got, þurgod, -got* die einzigen *god-, got*-namen in England sind, die sich nicht aus dem Kontinentalgermanischen herleiten lassen.

Ich bin am ende meiner untersuchung. Ich glaube, Zachrissons einfall, es liege in allen diesen namen das ae. adj. *gōd* vor, jeden festen boden entzogen zu haben.

Auf die vielen unrichtigen, unnötigen und unmethodischen annahmen und auseinandersetzungen Zachrissons weiter einzugehen, ist hier nicht der platz.

Nur ein paar einzelheiten mögen hier besprochen werden. Zachrisson operiert öfter mit dem anglofranzösischen übergang von *-d* < *t*. So sagt er s. 344: "In my opinion not even all instances of *Osgot* are due to the Scandinavian name. It is possible that *Osgot* is sometimes an Anglo-French spelling for *Osgod*. What speaks in favour of this assumption, is that *Osgod* is much more common in later records (which were comparatively free from French peculiarities) than *Osgot*." Solche erwägungen haben mit der frage nach dem ursprunge des namenselements nichts zu tun. Wenn *Osgod* in späteren quellen häufiger ist als *Osgot*, so kann das ebensogut darauf beruhen, daß von den doppelformen die eine den sieg davongetragen hat. Was besonders *Osgod, Osgot* betrifft, ist hervorzuheben, daß das normannische und anglonormannische *Ansgod, Ansgot*, das zt. aus dem Nordischen stammen kann[1]), als mit *Asgot, Osgod, Osgot* identisch aufgefaßt wurde (vgl. *Asgozbi, Osgotebi, Osgodbi, Ansgotebi* bei Lindkvist, English Place-Names, s. 138 f.).

[1]) *Á* in nord. *Ás-* war nasaliert.

Auf die zt. unrichtige erklärung von *Maneod, Hrodear* (s. 342 f.) brauche ich nicht einzugehen, da die frage mit unserem problem nichts zu tun hat. Es ist eine tatsache, daß schon auf dem kontinent *-god, -got* zu *-iod, -iot* werden konnten. Vgl. auch *Wiliaud* Pol. R. s. 44, *Winiaud* Pol. R. (öfter).

Die neuenglischen namen mit *-good* (*Allgood*, *Osgood*, *Thurgood* usw.), auf welche Zachrisson (s. 351) großen wert zu legen scheint, sind für das problem belanglos. Es ist möglich, daß das suffix *god* zum teil ae. ō, me. ǭ enthielt, aber es ist sicher, daß das namenelement früh mit me. *gōd*, ne. *good* assoziiert wurde.

Wenn Zachrisson s. 352 sagt: "Of the thirteen names here dealt with six exhibit only forms in *-god* and, with one exception (*Hergautr*), no Scandinavian correspondents in *-gaut* to these names seem to be evidenced. The same is the case with two names in *-got* (*Sigot, Manegot*)," und meine auffassung deshalb als unrichtig erklärt, so hat er sich einer begriffsverwirrung schuldig gemacht. Man kann doch nicht verlangen, daß von allen hierhergehörigen namen beide doppelformen (*-god, -got*) belegt sein sollen. Und seine behauptung, daß keine nordischen entsprechungen zu *Algod, Asgod, Osgod, þurgod (Sigod), Wigod* vorhanden seien, wird von dem oben angeführten material widerlegt.

Daß *Osgod* auch in Südengland vorkommt, braucht uns nicht irrezumachen. Wie die englischen ortsnamen beweisen, gab es auch dort Nordleute und Normannen. Daß "all the Domesday Book forms of *Winegod* and *Wigod* are from the South of England", widerspricht nicht meiner oben gegebenen erklärung dieser namen.

Nichts beweist der von Zachrisson (s. 352) angeführte grund, ein ae. suffix *-gōd* anzunehmen: "Nor can all the names in *-god* be of Continental French origin, there being no Continental *French* correspondents to *þurgod*, *Osgod*, *Sunegod* or (?) to *Leofgod, Wigod.*« Ich verweise auf meine obige behandlung dieser namen. Zachrisson verlangt hier also, daß alle in England belegten kontinentalgermanischen namen auch in französischen quellen belegt sein sollen.

Wenn Zachrisson s. 354 sagt: "The comparative frequency of OE. names with *God-* for their first element seems to warrant the assumption that *-gōd* could be used also as

the second element in names", so ist dieser beweisgrund der wahre unsinn. Jeder Germanist weiß, daß viele wortstämme nur als erstes glied in personennamen gebraucht werden können.

Die meisten namen mit *-god, -got* sind kontinentalgermanischen, einige, wenigstens zwei, nordischen ursprungs. Dazu stimmt, daß sich kein einziger solcher name vor dem 10. jh. belegen läßt. Wenn *-god* englisch wäre, hätten wir gewiß das recht, auch vor 900 belege in England zu erwarten.

Upsala. Erik Björkman.

ZU ALTENGLISCHEN DENKMÄLERN.

1. Zum Beowulf.

Die stelle v. 1140 f.:

gif hē torngemōt þurhteon mihte,
þæt hē Eotęna bēarn inne gemunde.

ist bisher, trotz aller besserungsversuche, im grunde unverständlich geblieben, vgl. die anmerkung in meiner ausgabe, 3. aufl. s. 129. Sievers liest *þǣr* für *þæt*, Klaeber *þætte* für *þæt hē* und *gemumden* (vgl. E. st. 39, 431 f.). Nach meiner meinung liegt bloß ein ganz kleiner fehler der überlieferung vor, nämlich die auslassung der präpos. *wiđ* vor *Eotęna*[1]); *þæt* bezieht sich dann als relativum auf *torngemōt*. Metrisch steht dieser besserung nichts im wege, da ähnlich gebaute verse mit dreisilbiger eingangssenkung im Beowulf häufig sind (Sievers, Beitr. X 292 oben).

2. Genesis B.

V. 647 ff. *forlēc hie þā mid ligenum, sē wæs lāđ gode,*
on hete hēofoncyninges, ond hyge Ēuan,
wīfes wāc geþōht etc.

Diese stelle hat man wiederholt zu bessern gesucht, vgl. Klaeber, *The Latter Genesis*, p. 18 anm. Ich möchte jetzt vorschlagen, *and* vor *hyge* zu streichen und dies selbst zu *hygescēaft* zu ergänzen, das auch in v. 288 im d. pl. vorkommt. Auf *hygescēaft* beziehe ich dann das *hie* von v. 647.

3. Ps. 50 (Cott.).

V. 96 f. *ne đane gōdan fram mē gāst hāligne*
āferredne, frea ælmēahtig.

---

[1]) Ich möchte jetzt lieber *Eotena* 'Jüten' statt *ēotena* 'riesen, feinde' lesen, vgl. dazu neuerdings W. Meyer, Beitr. zur gesch. der eroberung Englands usw., diss. Halle 1912, s. 22 f.

Das sinnlose *āferredne* ist wohl aus *āferre, dñe* = *domine* entstanden, vgl. *dñs* = *dryhten* v. 17, 81, 99 u. 140. Wir werden also *āferre, dryhten,* zu schreiben haben.

4. Byrhtnōðs tod.

V. 224 ist überliefert:

hē wæs ǣgðer mīn mǣg and mīn hlāford.

Um die alliteration herzustellen, setzte Ettmüller *mandryhten* für *hlāford* ein. Ich vermute, daß das zweite *mīn* zu streichen und das erste vor *ǣgðer* zu stellen ist, dann erhalten wir den tadellosen vers:

hē wæs mīn ǣgðer mǣg and hlāford.

5. Crist und Satan.

V. 355. *sanctas singað: þæt is sĕolfa for god*

ist so unverständlich. Ich möchte die zweite halbzeile bessern: *þæt is for sĕolfa[n] god[e].*

V. 699 f. *wite þū eac, āwyrgda, hū wīd ond sīd*
helheoðo dreorig, ond mid hondum āmet.

Thorpe erkannte richtig, daß *sȳ* oder *seo* nach *sīd* fehle, vgl. v. 704:

ond hū sīd sē swarta ēðm seo.

Danach wird in v. 699 ein zweisilbiges *sīe* statt *ond sīd* einzusetzen sein: *hū wīd sīe.* Für *helheoðo dreorig* hat schon Grein sehr ansprechend *hel hĕoro-dreorig* vorgeschlagen.

V. 646 f. *hū eadige þǣr uppe sittað*
selfe mid swegle torht sunu hǣlendes.

Grein dachte schon an *swegeltorhtne;* um den vers zu bessern, ist aber noch *selfe* zu streichen.

V. 704. *ond hū sīd se swarta ēðm seo.*

Ich streiche *ond,* bessere *ēðm* in *ēðel* und stelle um:

hū sīd sēo sē swarta ēðel.

Natürlich ist *sēo* = *sīë* zweisilbig zu sprechen.

6. Daniel.

V. 22. *þā gesĕah ic þā gedriht in gedwolan hwĕorfan.*

Das metrum verlangt umstellung:

þā ic þā gedriht gesĕah in gedwolan hwĕorfan.

V. 303. *is ūser līf geond landa fela,*

l. *is līf ūser.* Ebenso lies Az. 23: *wæs līf ūre.*

7. Salomo und Saturn.

V. 268. *wylleð hine on ðām wīte, wunað unlustum.*
Sollte für *wylleð* nicht *wylteð* 'wälzt' zu lesen sein?

8. Exodus.

V. 108 f. *ǣfen[n]a gehwām ōðer wundor,*
syllic æfter sunnan setlrāde beheold
ofer leoðwerum līge scīnan,
byrnende beam.

Napier nimmt in der Mod. Lang. Rev. VI 168 an *beheold* anstoß, wofür man *ongann* erwarten sollte, das aber, wie er selbst sagt, graphisch weit abliegt und den fehler nicht erklären würde. Es ist nichts zu ändern, wenn man das pronomen 'man' in gedanken als subjekt zu *beheold* ergänzt, vgl. die von Pogatscher, Anglia 23, 296 und 299 ff. sowie von Klaeber ib. 27, 428 (zu 406, 26) erwähnten fälle, denen sich jetzt ein neuer anschließt. Die erklärung Blackburns in seiner ausgabe s. 41: 'took heed to shine' = 'shone' ist gewiß verfehlt.

V. 326 ff. *þracu wæs on ōre,*
hĕard handplega, hægstĕald mōdige
wǣpna wælslihtes, wīgend unforhte,
bilswaðu blōdige, bĕadumægnes rǣs.

þracu habe ich mit Grein für *þraca* der hs. gesetzt; *hægstĕald* will Cosijn in ∼*as* bessern, *wīgend* Sievers in *wigan*, *blōdige* in *blōdig*. Letzterem ist natürlich beizustimmen, aber man kann doch ebensogut *mōdig* und *unforht* schreiben, um einen tadellosen vers und sinn zu erzielen!

V. 498 f. *siððan hie on bōgum brūn yppinge,*
mōdewǣga mǣst.

Die bisherigen versuche, diese stelle zu verbessern, sind wenig befriedigend. Ich nehme *hie* als objektsakk. = Ägypter und ergänze *brūn* zu *br[ēc]un*, wozu *yppinge* das subjekt ist. Der erweiterte typus D ist zwar im zweiten halbverse selten, doch nicht unerhört. Vgl. zum ausdruck Gen. 62 b: *ond him on fæðm gebræc.*

V. 421 ff. *þæt þū wið waldend wǣre heolde,*
fæste treowe: seo þe f r ĕ o ð o scĕal
in līfdagum lengest wĕorðan,
āwa tō aldre unswīciende.

Da *frĕođo* in v. 422 metrisch nicht genügt, setzt Graz *freode* dafür. Der nominativ heißt aber *freod*, und so müßte man mindestens *tō freode* lesen! Es wird wohl einfach *furđor* für *frĕođo* zu setzen sein.

9. Elene.

V. 533 ff. sind überliefert:

> *gif þeos cwēn ūsic*
> *frigneđ ymb đæt treo, nū gē fyrhđsefan*
> *ond mōdgeþanc mīnne cunnon!*

Die lat. quelle bietet: *si interrogaverit nos regina de ligno crucis.* V. 534 enthält zwei fehler: einmal ist der erste halbvers zu kurz, und zweitens alliterieren die beiden substantiva nicht, was bei Cynewulf unerhört ist. Den ersteren fehler beseitigt allerdings Zupitzas fragend vorgeschlagenes *đā rōde,* aber nicht auch den andern. Meine eignen früheren besserungen: *fyrn-* oder *freo-treo* oder *fregnum* haben mich selbst nicht recht befriedigt, obwohl sie die metrischen fehler beheben. Ich glaube jetzt aber eine definitive lösung der schwierigkeit gefunden zu haben: man lese im ersten halbverse *beacen* (resp. *bēcen*), im zweiten *breost-* statt *fyrhđ-* nach v. 842: *inbryrded breostsefa, syđđan beacen geseh*, wo auch vom hl. kreuze die rede ist. Die parallele geht noch weiter, denn v. 840 lautet:

> *þā wæs mōdgemynd myclum geblissod,*

das unleugbar an v. 535 anklingt! V. 534 müßte *bēcen* zweisilbig gerechnet werden, wie es der dichter auch in v. 162 b: *þe þis his beacen wæs* braucht. Ich denke mir die entstehung des doppelten fehlers so, daß ein schreiber erst *bēcen* durch *treo* ersetzte, das vielleicht als glosse darüber oder am rande stand; ein zweiter schrieb dann *fyrhđ* statt *breost*, um die nun fehlende alliteration herzustellen. Möglich wäre aber auch, daß sein vorgänger *bēcen* einfach ausgelassen hätte, der zweite abschreiber dann *treo* dafür einsetzte und durch änderung von *breost* in *fyrhđ* den stabreim notdürftig ergänzte.

V. 1239. *þrāgum þrĕodude ond geþanc rĕodode.* Das letzte wort hat der forschung bisher unnötige mühe gemacht. Grein im 'Sprachschatz' übersetzt es fragend mit 'cribrare', aber dann wäre *hrĕodode* = *hridode* zu erwarten resp. zu bessern, vgl. *hrīdrian* 'sieben', *hrīder, hrī(d)del* 'sieb'. Bosworth-Toller führt *reodian* bloß mit einem fragezeichen an,

Clark Hall in seinem ae. wörterbuch und Zupitza in seiner ausgabe wiederholen Greins erklärung, desgl. Simons, Cynewulfs wortschatz (Bonn. beitr. 3). Sweet führt das unglückliche wort überhaupt nicht an. Und doch liegt die erklärung so nahe, daß ich in meiner ausgabe nicht die konjektur *frĕođode* hätte zu machen brauchen! *Rĕodode* ist offenbar das prät. desselben verbs, das als inf. Gen. v. 1498 in der form *ređran* erscheint, von Dietrich aber in *redian* gebessert ist: *þā Nōe ongan nergende lāc | rǣdfæst redian.* Sonst findet sich das verb nur als kompositum: *ā-redian*, das Bosworth-Toller häufig belegt und im 'Supplement' auch richtig mit kurzem stammvokal ansetzt. Als bedeutungen gibt er hier an: '1. to make ready, adapt; 2. to carry out, effect, make; 3. to find out; 4. to hit upon.' Während *redian* in der genesis 'bereiten' bedeutet, kann man über die bedeutung in der Elenestelle streiten: 'ausführen' oder 'finden'? Die etymologie von *redian* (got. **ridōn*) bleibt noch zu finden.

10. Zur älteren genesis.

V. 590 ff. sind überliefert:

þonne him god hĕora
ǣhta ond ætwist, ĕorđan gestreona,
on genimeđ ond hĕora aldor somed.

Hier ist v. 592 a offenbar zu kurz. Es wird *ān* hinter *on* einzuschieben sein, vgl. v. 2892: *Abraham mađelode, hæfde on ān gehogod.* Weitere beispiele für *on ān* = ne. *anon* gibt Grein-Köhler, Sprachschatz, unter *ān* I, 8.

V. 2007 f. *ahȳđdan þā mid herge hordburh wera,*
Sodomam ond Gomorran.

Für *burh* ist offenbar *byrh* zu lesen; derselbe fehler findet sich El. 31.

V. 2158 f. *ac nĕfuglas*
under bĕorhhlĕoþum blōdig sittađ.

Für *blōdig* ist *blōd(i)ge* zu lesen!

V. 2193. *Swilc biđ mǣgburh menigo þīnre.*

l. *mǣgbyrh*, da es zum gen. *þīnre* gehört. Wenn wir mit Grein die auch belegte form *-burge* schreiben, würde *swilc* in die senkung kommen und der vers sehr schwer werden.

V. 2233 f. *heht him þeowmennen*
on bedd gan[gan] brȳde lārum.

Mason schlägt s. 60 seiner übersetzung (Yale Studies 48) treffend *lāstum* statt *lārum* vor, das offenbar eine wiederholung aus v. 2232: *idese lārum*, ist. Er verweist auf *brȳde lāste* v. 2715; noch genauer stimmt *wræccan lāstum* Seef. 15.

11. Zu den ae. rätseln

(ed. Trautmann, Heidelberg 1915).

Rätsel 1.

V. 46. *Hwīlum ic scĕal ufan ȳþa wrēgan.*

Die metrik verlangt im ersten halbverse die umstellung zu *ufan scĕal.*

Rätsel 2.

Sollte nicht riegel die richtige lösung sein?

Rätsel 3.

V. 3. *ecgum wērig. Oft ic wīg sēo.*

Man stelle um zu *wērig ecgum*, um die stellung der alliteration zu berichtigen.

Rätsel 9.

V. 9. *siþþan heah bringeđ horda deorast.*

Ungern vermißt man in den anmerkungen Cosijns ausgezeichnete besserung von *bringeđ* zu *þringeđ* (PBr.B. 23, 128).

Rätsel 18.

V. 16 f. *fāh eom ic wīde,*
wǣpnum āwyrged.

Ich vermute, daß zwischen v. 16 und 17 eine zeile ausgelassen ist, da der überlieferte text keinen sinn gibt, ob man nun *wǣpnun* als dat. oder instr., *āwyrged* als 'getötet' oder 'verflucht' nimmt.

V. 20 f. *Ne wĕorþeþ sio mǣgburg gemicledu*
ĕaforan mīnum, þe ic æfter wōc.

Tr. möchte *ĕaforan* in *ĕaldrum* bessern, dies ist aber nicht nötig, wenn man *ĕaf. mīnum* als instr. faßt und *þe* auf *mǣgburg* bezieht. Vgl. Greins übersetzung: »vermehret wird die maagschaft nicht / durch meine abkömmlinge, welcher ich entstammte.«

V. 29 f. erg. *gēno wyrneđ, sē mec gĕaro[nẹ] on*
bende legde.

Es liegt also eine einfache haplographie vor!

Rätsel 21.

V. 3. *þonne ic onbūge, ond mē of bōsme faređ*
ǣtren onga, ic eom ĕallgĕaro, etc.

Bei dieser zeichensetzung braucht man *ond* vor *mē* nicht zu streichen!

V. 8. *oþþæt ic spǣte spilde geblonden.*

Tr. ändert überflüssig *oþþæt* in *oþþe;* der bogen sagt: »ich bin länger als zuvor, bis ich (wieder) speie,« dh. nachdem ich neu gespannt bin.

V. 14. *full wer fæste feore sīne.*

Die überlieferung ist richtig: *full* ist akk., *wer* nom., *fæste* adverb.

Rätsel 38.

V. 65. *þeah ic ǣtes ne sȳ ǣfre tō feore.*

Tr. bezweifelt, daß *sȳ* = *seo* 'sehe' sei. Aber es ist einfach umgekehrte schreibung, indem der kopist das *seo* seiner vorlage für den konj. 'sei' hielt, der auch in den formen *sio, seo* neben *sī, sie, sȳ* erscheint (vgl. die belege bei Grein), wohl unter dem einflusse von *bio, beo.*

Rätsel 39.

V. 7. *nymđe wē brūcen þæs þā bĕarn dō[a]đ.*

Tr. möchte das »unverständliche« *dō[a]đ* in *beođ* ändern. Aber *dōn* vertritt hier, wie im Ne., das vorhergehende verbum mit gleichem kasus, vgl. Greins spr.sch. unter *dōn* 9.

Rätsel 53.

V. 14f. erg. *goldhilted swĕord. Nū mē þisses gieddes [mon]*
ondsware ȳwe, etc.

Ich halte meine früher vorgeschlagene ergänzung, die Tr. nicht erwähnt, immer noch für metrisch notwendig.

Rätsel 62 (Grein 65).

In Trautmanns ausgabe lautet rätsel 62 folgendermaßen, wenn man die namen der runen ausschreibt:

Ic sĕah W(yn) ond Ī(s) ofer wong faran,
beran B(erc) ond E(h); bǣm wæs on sīþþe
hæbbendes hyht, [þæt is] H(ægel) ond Ā(c),
swylce þrȳþa dǣl, [þæt is] þ(orn) ond E(h).
Gefĕah F(eh) ond Æ(sc), fleah ofer EA(r)
[ond] S(igel) ond P(ĕorđ) sylfes þæs folces.

Hicketier und Trautmann (vgl. dessen anmerkungen s. 122 f.) haben richtig erkannt, daß je zwei runen zusammengenommen den anfang eines wortes ergeben; ihre deutungen *wi* = *wicg*, *be* = *bĕorn*, *ha* = *hafoc*, *þe* = *þegn* oder *þeow* bedürfen keines weiteren beweises. Da rätsel 17 (Gr. 20) denselben gegenstand behandelt und hier in v. 6 offenbar *þeow* statt des überlieferten *agew* zu lesen ist, möchte ich auch in rätsel 62 *þe* zu *þeow* ergänzen. Die richtige deutung der drei übrigen runengruppen scheint mir aber bisher noch nicht gefunden zu sein. Hicketier hält *fæ* für einen schreibfehler statt *fa*, das er zu *falca* ergänzt, Trautmann fragt, ob nicht etwa *u* statt *æ* zu lesen und damit *fugol* zu ergänzen sei. Ich halte diesen gedanken für sehr glücklich, denn *falca* kommt ja im Ae. (außer in dem eigennamen *Westerfalca*) nicht vor, und die runen sind auch sonst öfter verschrieben. Was *EA* betrifft, so nimmt es Hi. für *ea* 'wasser, fluß', während Tr. ws. *ĕarh* 'pfeil' darin finden will. Aber dagegen hat schon Tupper mit recht eingewandt, daß die anglische form *ærh* oder *erh* lauten müßte! Man sieht auch nicht, was ein ‚pfeil' hier soll, außerdem ist der vers metrisch falsch. Um zunächst diesen fehler zu beseitigen, braucht man bloß umzustellen: *fleah EAr ofer*, um einen tadellosen D-typus zu erhalten. In *EA* kann aber auch ebensogut *ĕard, ēam, ead, ĕafoð, ĕafora, ear, eare, earendel, ĕarfoð, ĕarm, ĕarn, ĕarnung, ĕaru, east* oder ein kompositum davon stecken: ich halte das zuerst genannte *ĕard* 'wohnort, wohnung, ort' für das nächstliegende und passendste. Von *ĕard* hängt dann der gen. *sylfes þæs folces* ab, dh. des volkes, zu dem der mann gehörte, auf dessen gebiete er sich befand. Daß *folc* »für die gesamtheit mann, pferd, diener, falke« stehe, halte ich gegen Tr. für unmöglich. Bleibt noch *S* und *P* zu erklären! Hi. löste es als *spĕar-hafuc* auf, Tupper als *spere*, dem sich Tr. jetzt anschließt. Beides scheint mir verkehrt, ich halte vielmehr *sp(ēd)* 'eile' für das richtige wort, vor dem ich aber nicht *ond*, sondern *on* ergänze. Mit *on spēd* 'in eile, eilig' (oder 'mit erfolg' ?) vgl. die bekannten adverbialen ausdrücke *on neod, on lust, on ellen:* es ist außerdem in rätsel 2 (Gr. 5) v. 12a und Beow. 873 überliefert. Nach diesen darlegungen würde das 62. rätsel in hergestellter form lauten:

> *Ic sĕah W(yn) ond Ī(s) ofer wong faran,*
> *beran B(erc) ond E(h); bǣm wæs on sīþþe*

hæbbendes hyht, [þæt is] H(ægel) ond Ā(c),
swylce þrȳþa dǣl, [þæt is] Þ(orn) ond E(h).
Gefĕah F(eh) ond Ū(r), fleah EA(rd) ofer
[on] S(igel) ond P(ĕorð) sylfes þæs folces.

Rätsel 65.

V. 2 f. erg. *wrǣtlīce wiht wordgaldra (sum*
secgan mid) snytt(ro, swā) his symle dēð.

Zwischen *galdra* und *snytt* ist nach Tr. raum für 9—10 staben; wenn *sum* als *sũ* geschrieben war, wären 11 staben zu ergänzen.

Rätsel 70.

V. 4 erg. . . . . *þe unc gemǣne (wæs).*
V. 12. *mĕarcpaþas Wala træd, mōras pæðde.*

Wala überladet den vers und ist daher zu tilgen.

Rätsel 79.

V. 11 f. erg. *[on] þyrelwombe, ond ic þæt (þolian scĕal,*
forðon ic wrecan ne) mæg (won) scĕaft mīne.

Zwischen *þæt* und *scĕaft* ist raum für 30—32 staben, *ne* vor *mæg* ist vielleicht noch erhalten. Vgl. zur stelle 91, 21 f.:

nē wrecan mĕahte.
on wigan feore wonnscĕaft mīne.

Rätsel 80.

V. 2 erg. *(gĕaru-g)ongende, greate swilgeð.*

Vgl. *gĕaru-gongende* 38, 18, das Tr. in *geanum gongende* ändert.

Rätsel 82.

V. 46 erg. *(þurh hyge)lēs(te heah)timbred wĕall.*

Vgl. *þurh hygeleaste* Gen. 331 und *heahgetimbrad* Sat. 29.

Rätsel 83.

V. 1 ff. erg. *Nis mīn sele swīge, nē ic sylfa hlūd,*
[deope] ymb[fongen]. Unc dryht[en] scōp
sīþ ætsomne.

Rätsel 87.

V. 4 erg. *(bĕorh)tne leþre, wæs bēg(a) . . .*

Rätsel 91.

V. 4 erg. *heah ond hyht(lic) . . .*

Das adj. *hyhtlic* kommt in den rätseln noch zweimal vor: 32, 12 *(gewǣde)* und 90, 5 *(hildewǣpen).*

Kiel, 8. Januar 1916. F. Holthausen.

ROSSETTIS PERSÖNLICHKEIT[1]).

§ 1. Erste entwicklung.

Der freund, der dem Rossetti während der letzten, traurigen jahre seines lebens am nächsten stand, Watts-Dunton, meint, vier dinge nur hätten das denken des mannes beherrscht: poesie, malerei, mittelalterliche mystik und die frauen. In der tat haben diese gestirne, freilich abwechselnd und nur bisweilen gleichzeitig, über seinem lebensweg gestanden. Daß Rossetti von der natur zum maler bestimmt sei, erschien seiner umgebung von der frühesten jugend an ausgemachte sache. Von dem milchmann, der ihn voller erstaunen als "a baby making a picture" beobachtete, bis zu seinem ernsten und grüblerischen, dabei leidenschaftlichen und selbst künstlerisch hochbegabten vater, dem seines sohnes erschreckende frühreife niemals besorgnisse erregt zu haben scheint, glaubte offenbar jeder, der mit ihm in berührung kam, daß dieser weg in seine zukunft führe. Er selbst ist später, als der erfolg seiner gedichte nicht ungerufen, aber doch viel stärker als erwartet, kam, der meinung geworden, daß die poesie sein eigentlicher beruf gewesen sei. Ganz gewiß war sein vater, der ihn so entschieden von der poesie zur malerei fort trieb, demgegenüber im recht, und auch Leigh Hunt, dem er als anfänger seine gedichte unterbreitet, hatte ein durchaus zutreffendes urteil gefällt, als er ihn warnte, auf der poesie sein leben aufzubauen. Es ergibt sich das für denjenigen, der nachträglich sein lebens-

---

[1]) Die nachfolgende darstellung, das in sich abgeschlossene kapitel einer durch die ungunst der zeit nicht zum abschluß gekommenen größeren arbeit, beruht auf der englischen Rossetti-literatur nebst quellenschriften, zu denen die bibliographie in Jiriczeks Viktorianischer dichtung den leichtesten zugang gewährt, stützt sich aber in einigen, nicht ganz unwichtigen fragen auch auf mündliche, als durchaus zuverlässig erprobte mitteilungen.

werk überblickt, schon daraus, daß Rossettis gabe für die erfindung reizvoller kompositionen unerschöpflich war, daß er ferner einen neuen schönheitstyp entdeckt oder geschaffen hat, der ohne ihn auch nicht ähnlich so da sein würde, gebiete, auf denen er also absolut originell ist, während er in seinen literarischen werken von den alten kunstformen nicht wenig abhängt; und noch deutlicher vielleicht erhellt es, wenn er gelegentlich selbst die meinung ausspricht, daß die malerei überhaupt erst am anfang stehe, während in der poesie schon so gut wie alles getan sei. Dort fühlt er sich eben als bahnbrecher, hier als nachzügler.

Nicht ohne anteil an dieser verschiedenartigen entwicklung seines talents ist offenbar die ungeheuer starke literarische tradition, in die er in seiner ersten jugend schon hereinwächst. Das milieu, in dem er da lebt, ist freilich durch die fülle der anregungen aus kunst und leben der entfaltung der phantasie in jedem sinne förderlich. Sein vater, ein politischer flüchtling aus dem königreich beider Sizilien, dessen als dichter und rebellen seine ehemaligen mitbürger noch ehrend gedenken, sucht nicht nur seine familie mit den mitteln, die er als lehrer des Italienischen am King's College nicht überreichlich erwirbt, mit anstand durchzubringen, sondern seine tür steht auch den landsleuten offen, die gleich ihm ein asyl in der englischen freiheit suchen, und vom orgeldreher bis zum Bonaparte macht man von diesem vorrecht gern gebrauch. Den vier kindern sind das interessante gäste, und daß sich unter ihnen einmal gar ein politischer mörder befindet, erfüllt sie mit heimlichem schaudern. Ihre heimat Italien aber wird ihnen auf diesem wege niemals ganz fremd, zumal Italienisch die umgangssprache ihres vaters auch in briefen an seine söhne bleibt. Leider wird ihnen auf solche weise aber auch die beste seite in dem erziehungssystem des adoptivheimatlandes, die körperliche ausbildung der jugend durch den sport, vorenthalten, und ein blick in die kinderstube der Rossettis zeigt uns schon den fünfjährigen maler statt dessen auf den Hamlet gebeugt und als den verfasser eines dramas: 'Der sklave'. Etwas von dem treibhausartigen dieser beinah krankhaft frühen entwicklung, ein gewisser mangel an wetterfestigkeit, ist an der Rossetischen kunst zeitlebens haften geblieben. Beide eltern schriftstellern. Auch die mutter stammt aus einer literarisch begabten familie: ihr bruder

ist der dr. Polidori, der als Byrons leibarzt eine etwas wunderliche rolle spielte, und der wohl nicht ganz frei von pathologischen zügen war. Den vater treibt eine starke neigung mit der dreifachen wurzel des patriotischen, wissenschaftlichen und dichterischen interesses zum Dante-studium, und ein gewisses übermaß von phantasie läßt ihn hier wunderliche entdeckungen über den allegorischen ausdruck antipäpstlicher tendenzen bei dem großen Florentiner machen. So sind nach der künstlerischen seite hin besonders viel momente für die vererbung gegeben, und man kann sich nicht wundern, daß zwei kinder, der maler und die dichterin Christine, gerade auf diesem felde ihre lebensarbeit finden, aber freilich scheint bei ihnen die anlage zu einer gewissen krankhaften reizbarkeit der nerven, wie sie sich häufig mit künstlerischer begabung verbinden und sich bis zur hysterie steigern kann, derselben erbschaft als verhängnisvolle beigabe anzugehören.

Die frühreife und die spielende leichtigkeit, mit der das kind sich wichtige teile der gedankengänge der eltern zu eigen macht, erschweren naturgemäß die erziehung, und so erschien denn Rossetti wohl nicht ohne grund vielen seiner freunde später wie ein verzogenes kind. In der tat hat er sich sehr selten vom leben zwingen lassen, etwas zu tun, das ihm nicht vergnügen machte. Aber hat dieser zug auch dazu geführt, daß strenge kunstrichter an fast allen seinen malerischen leistungen technische unvollkommenheiten getadelt haben, die mangelhafter ausbildung entsprangen, so war doch seiner reichen begabung entsprechend dadurch der kreis seiner interessen schon in seiner jugend weder beschränkt, noch konventionell. Daß dazu die beschäftigung mit deutscher literatur, speziell ein versuch der übersetzung von Bürgers Leonore gehörte, erklärt sich durch die deutschen sympathien jener periode, die durch die heirat der königin mit einem thüringischen prinzen gerade damals neue nahrung erhielten. Aber namentlich als der sinn für das erotische moment in der kunst bei ihm erwacht, wendet er sich andern göttern zu, macht sich immer stärker in der alten italienischen literatur zu hause, bis dann deren eigenartigstes werk, die Vita nuova des Dante, einen beispiellosen einfluß auf ihn auszuüben beginnt und sein ganzes denken und fühlen so völlig mit ihrem geiste durchtränkt, wie nur je eine mystische mittelalterliche seele sich vom leben und leiden des heilands erfüllen ließ.

In dieser zeit, nachdem er auffallend früh die schule verlassen, in einer zeichenakademie gelernt und die zulassung zur antikenklasse der akademie erhalten hat, ist Rossetti ein enthusiastischer junger maler, mit einem wundervoll edlen, aber schon bleichen gesicht, wallenden locken, nachlässiger gebärde und etwas abgetragener und stets ungebürsteter kleidung. Mit einer durchaus unenglischen unmittelbarkeit, von der schwer zu sagen ist, ob sie mehr auf sein künstlerisches temperament oder auf seine italienische abstammung zurückzuführen ist, wendet er sich in begeisterten briefen an die leute, die er verehrt; seine außerordentliche lebhaftigkeit und sein reichtum an einfällen machen ihn zum mittelpunkt der kreise von gleichaltrigen, in denen er sich bewegt, und wer mit ihm zusammenkommt, empfindet das dominierende einer persönlichkeit, die bei aller gutartigkeit und liebenswürdigkeit sich doch unter umständen mit einer gewissen schärfe durchzusetzen weiß.

Der drang, zu malerischen leistungen zu kommen, treibt ihn in das atelier des Madox Brown, dessen lebensvolle kunst er namentlich im gegensatz zu der verknöcherten leeren und unempfundenen malerei der herrschenden akademiker bewundert, und dessen güte und menschliches verständnis er für immer hochschätzen lernt; aber auch Brown hält mehr auf schulausbildung, als seine ungeduld erträgt, und so wandert er nach wenig wochen weiter und schließt sich eng an Holman Hunt an. Das geschieht im Mai 1848, und Rossetti ist derzeit gerade zwanzig jahre alt.

Der maler Holman Hunt hat sich mit recht stets als den eigentlichen vater des Prärafaelitismus betrachtet, namentlich wenn man als dessen wesen einerseits die tiefe durchtränktheit des künstlers mit dem seelischen gehalt seines vorwurfs, anderseits die gewissenhaft sorgfältige, realistische behandlung des details auffaßt, die die auffälligsten seiten der neuen kunst sind, und bei denen Hunt verblieb, als die andern schon längst neue wege betraten. Aber die sieben sämtlich blutjungen mitglieder der um diese zeit begründeten P.R.B., der prärafaelitischen bruderschaft (neben Hunt und Rossetti dessen literarisch tätiger bruder William Michael, Millais, das bei weitem größte malerische talent unter ihnen, der bildhauer Woolner, ferner F. G. Stephens, der später den pinsel mit der kritischen feder vertauschte, ferner der maler Collinson, der im leben der

Christine eine rolle spielte), betrachteten ihren bund als in erster linie gegen die akademische tradition gerichtet. Akademisch war bei dem ungeheuren einfluß der form des Rafael ein synonym für Rafaelisch. Präraſaelisch hieß demnach unakademisch, sezessionistisch. Es schloß das programm ein, so zu malen wie zu der zeit, als man noch nicht durch konventionelle regeln bestimmt, eingeengt und verknöchert war, nämlich in den glücklichen zeiten vor Rafael. D. h., um es in den worten William Michael Rossettis wiederzugeben, man wollte 'echte ideen' ausdrücken, ein aufmerksames naturstudium betreiben, allem, was unmittelbar, ernsthaft und empfunden in der früheren kunst war, sich mit sympathie nahen, alles konventionelle, aufdringliche und auswendiggelernte ausschließen und, was das wichtigste von allem, durchaus gute kunstwerke schaffen.

Man sieht leicht, wie blaß und allgemein dieses programm gehalten ist, wenn es auch deutlich macht, daß die nachahmung der vorrafaelischen maler niemals darauf stand, wie man namentlich aus Rossettis gelegentlichen anleihen bei ihnen später oft schließen wollte. In der tat war es verschwommen genug, daß sich schon im Januar 1851 die mitglieder klar wurden, daß jeder von ihnen etwas verschiedenes darunter verstand, und daß sie beschlossen, ihre meinungen darüber schriftlich zu formulieren. So tut, wer sich über das wesen dieser bewegung, die der geschichte der malerei angehört, unterrichten will, besser, sich an ihre werke statt an ihre worte zu halten. Ihren worten nach könnte man von ihnen den krassesten realismus erwarten, in wirklichkeit ist es eine schar hochgestimmter jünglinge, manche, wie Collinson, Hunt und teilweise Rossetti, religiös bewegt, fast alle dichter, daher literarische maler, von der ethischen aufgabe der kunst durchdrungen, weltenfern vom l'art pour l'art-gedanken und der vorstellung, daß auf den gegenstand nichts, auf die behandlung alles ankomme.

Unter dem einfluß Hunts, wohl auch dem seiner frommen mutter stehend, malt Rossetti in dieser gemeinschaft die 'Kindheit der jungfrau Maria' und die 'Verkündigung'. Im jahre der ausstellung dieser letzteren (1850) erfolgt die ungeheure empörung der presse gegen die neue gemeinschaft. Es war, sagt Hunt, als ob die ehre Rafaels und damit das teuerste herzensgut des Engländers angegriffen wäre. Vor diesen bildern, schrieb selbst ein mann wie Dickens, »muß man allen

religiösen drang, alle erhebenden gedanken, alles, was zart und edel ist, was ehrfurcht und ernst erweckt, alle heiligen, anmutigen und schönen vorstellungen ausschalten und sich auf die tiefsten tiefen des gemeinen, des abscheulichen, des abstoßenden und des empörenden gefaßt machen«. Solche auffassung der dinge, so interessant sie für das kugelspiel der geschmacksgeschichte ist, konnte unmöglich allein von ästhetischen eindrücken abhängen. Man muß sich erinnern, daß fünf jahre vorher eine krisis in der Oxforder bewegung eingetreten war, indem Newman zum katholizismus übertrat. Ihm folgten zahlreiche andere konvertiten. Und wenn auch Pusey, der 1843 vom pfarramt suspendiert war, in der kirche blieb, so verursachte doch gerade die durch ihn eingeleitete katholisierende bewegung in der kirche dem orthodoxen protestanten unruhe und sorge. Vier jahre vorher erst war deshalb die Evangelische allianz zur abwehr gegründet. Was wunder, daß man eine bewegung unter der künstlerischen jugend mit äußerstem mißtrauen wahrnahm, die sich in einer zeit der beunruhigung durch die zunahme von klöstern im evangelischen lande als 'Bruderschaft' bezeichnete, also anscheinend gleichfalls katholisierte, und das weiterhin noch aufs deutlichste durch darstellung solcher themata dartat, die dem protestanten von jeher als speziell der katholischen legende angehörig erschienen: szenen aus dem leben des kindes Jesus, der Maria als kind, als auserwählten uä. In der frömmigkeit, die diese bilder atmeten, lag gewiß nichts protestantisches, dazu kam am ende noch der fremdklingende name Rossetti ... Auch mochte sich der eine oder andere an die gerade ein menschenalter vorher berühmten deutschen Nazarener erinnern, die sich auch schon Prärafaeliten nannten, die Overbeck, Veit, Steinle, die im kloster San Isidoro zusammen hausten und nur durch ihren übertritt zum katholischen glauben sich die innere berechtigung zum schaffen von innerlich tief empfundener kunst zu erringen geglaubt hatten. Stand doch in dieser periode deutsche kunst in so hohem ansehen in England, daß man nicht lange vorher Peter Cornelius die ausmalung des Unterhauses angeboten hatte. Es spricht für einen solchen vielleicht nicht einmal völlig bewußten und deshalb für die psychologie des zustandekommens der öffentlichen meinung besonders interessanten einfluß, daß auch von Ruskin ausdrücklich der glaube während dieser kämpfe belegt ist, die

P.R.B. hinge irgendwie mit der Oxforder bewegung zusammen. Das allein war dann imstande, ihn, dessen ästhetisches urteil von so vielen assoziativen faktoren abhängig war, davon abzuhalten, als kritischer Lohengrin der verleumdeten präraffaelitischen unschuld zu hilfe zu eilen. Dazu bedurfte es erst der anregung durch den dichter Coventry Patmore und vermutlich der aufklärung darüber, daß die 'Brüder', mit ausnahme von Collinson, weder katholisch seien, noch die absicht hätten, es zu werden, und was sie mit den Nazarenern verbinde, nur die ziemlich belanglose tatsache sei, daß der von ihnen allerdings sehr hochgeschätzte Madox Brown einen kurzen teil seiner ausbildung in Overbecks römischem atelier zugebracht.

Immerhin kam Ruskin mit seinem berühmten brief an die 'Times' von 1851 noch rechtzeitig, bei dem durch die kritik gänzlich verscheuchten publikum verständigere anschauungen wenigstens anbahnen zu helfen, vor allem aber trat er i. j. 1853 durch einen brief an Rossetti mit diesem zu einer zeit in berührung, wo der maler einer werktätigen hilfe stärker als zu irgendeiner zeit seines lebens bedurfte. Hatte er doch einige jahre früher schon, nachdem sein vater erblindet, sein bruder eine kleine stelle als steuerbeamter angenommen, mutter und schwester eine schule eingerichtet, den gedanken erwogen, eine stelle als telegraphist an der North-Western-eisenbahn anzunehmen, ein plan, von dem sein bruder wohl mit recht sagt, daß sein scheitern ebensosehr im interesse der kunst als der fahrgäste der Northwestern lag; und die durch die anti-P.R.B.-hetze unverkauft gebliebenen bilder waren ihm so odiös geworden, daß er von ihnen wie von mißratenen kindern zu sprechen pflegte, und die jetzt im staatsbesitz viel bewunderte, beinahe ganz weiß in weiß gemalte 'Verkündigung' seinem bitteren humor nur noch 'Der weiße kitsch' oder 'Das verdammte weiße augenleiden' hieß. Ein agent aus Belfast, dessen kunstverständnis er nicht ohne eine gehörige dosis durch dankbarkeit gemilderten spotts betrachtete, hatte es ihm endlich abgekauft. Schon vorher aber hatte Rossetti das große erlebnis gehabt, das seinem leben die endscheidende wendung gab: er hatte die Miß Siddal kennengelernt. Alles, was von bedeutung in Rossettis existenz ist, was ihm den pinsel in die hand gab, um die seltsamsten träume seiner in die tiefste mystik versenkten seele auf die leinwand zu bannen, was ihn als künstler

groß gemacht und was ihn menschlich zerstört hat, hängt unmittelbar oder entfernter mit dieser frau zusammen.

§ 2. Miß Siddal.

Rossettis freund, der maler Deverell, hatte sie durch zufall, als er seine mutter begleitete, in einer putzmacherei bei Leicester Square entdeckt und sie bewogen, ihm als kopfmodell für eine Viola zu sitzen. Ende des jahres 1850 sah sie der 22 jährige Rossetti. Unerachtet eines leidenschaftlichen temperamentes, einer veranlagung, die alle künstlerischen anregungen in immer stärkerem maße dem verhältnis zum weibe verdanken sollte, so daß ein freund von ihm, gewiß übertreibend, sagen konnte, frauen und rosen seien ihm als die einzig darstellenswerten dinge erschienen, war Rossettis herz bisher vollkommen unberührt geblieben. Nun kam wie bei Keats die leidenschaft des mannes zugleich mit der schwärmerei des jünglings gleich einem rausch über ihn. Man sieht ihn in dieser zeit vor der staffelei stehen, immer wieder in trunkener zärtlichkeit den für sie erfundenen kosenamen Guggums, Guggums auf den lippen, nur noch mit der einen aufgabe beschäftigt, ihre überfülle von bronzerotem haar, die auffallend geschwungene kurve ihres mundes, ihr etwas stumpfes, seltsam großes, grünlich-blaues auge mit den langen und schönen lidern, ihren unendlich zarten teint festzuhalten und ihre graziöse, würdevolle, beinahe königliche haltung in jeder stellung zu verewigen. Wer seine vergötterung teilt, den liebt, wer sich nicht für sie erwärmt, gegen den erkaltet er. Jede stunde, die sie einem andern schenkt, entbehrt er schmerzlich. In der tat sind seine freunde durchaus geneigt, in seine bewunderung einzustimmen. Auch Madox Brown trägt in sein tagebuch worte des höchsten lobes über sie ein, Ruskin heißt sie ein herrliches geschöpf und nennt sie nur mit dem namen Ida, der prinzessin des Tennysonschen gedichts, Allingham findet sie liebenswürdig und freundlich, Swinburne singt dithyramben auf sie, und nur diejenigen leute, die dem maler zu nahe standen, und deren liebe zu ihm zu groß war, um die dinge bloß mit seinen augen zu sehen, vor allem sein bruder William Michael, scheinen die frau, die sein schicksal geworden war, sehr viel weniger enthusiastisch angeschaut zu haben. William Michael bemerkt sehr zurückhaltend, daß er sich über ihren charakter niemals klar geworden

und daß man mit ihr nicht weiter gekommen sei. Nicht einmal, welcher konfession sie angehört habe, sei ihm bekannt geworden, vermutlich sei sie vollkommen ungläubig gewesen — für ein kaum siebzehnjähriges, aus dem Sheffielder kleinbürgertum stammendes mädchen ein erstaunliches faktum. Daß sie ungewöhnlich begabt war, unterliegt keinem zweifel. Mit angeborenem geschmack hatte sie für sich den Tennyson entdeckt, von dem sie einst durch zufall zwei gedichte, in die ein pfund butter eingeschlagen, kennengelernt. Ihre eigenen verse verraten ein nicht gewöhnliches talent, und obendrein entwickelte sie als Rossettis schülerin malerische fähigkeiten. »Sie hielt sich«, wie der ein wenig zu scharfe Bell Scott in seinen lebenserinnerungen es bezeichnet, »gleichfalls für ein genie und entwarf kleine, eigenartige, quasi-poetische nachahmungen seiner werke.« Rossetti stellte sie natürlich über seine eigenen. Unfraglich besaß sie ferner die gabe zu feinen, scherzhaften, ein wenig sarkastischen schilderungen, die sie in ihre briefe einflicht, und die Rossetti dann, stolz auf sie und unausgesprochen um beifall für sie werbend, an Ruskin und seine mutter weiterschickt.

Aber alles das läßt die gefühlsseite ihres wesens unberührt und erlaubt noch keinen schluß auf ihre persönlichkeit. Deren eigenart muß man sich aus allerlei kleinen zügen zusammensetzen momenten, die, jeder einzelne leicht wie ein strohhalm, doch insgesamt gewichtig in die wagschale fallen. Sie erwidert den gruß des eintretenden Bell Scott nicht — in dem einzigen im Rossetti-briefwechsel erhaltenen oder wenigstens publizierten schreiben von ihr an Rossetti von Weihnachten 1855 aus Nizza enthält der schluß ihres auffällig unpersönlichen briefes statt eines zärtlichen liebeswortes die ärgerliche klage über aufdringlichkeit und belästigungen, denen sie ausgesetzt sei — sie wird ihrer reisebegleiterin bald völlig überdrüssig —, ein andermal verläßt sie plötzlich auf knall und fall, ohne Rossettis wissen, die familie Morris, bei der sie zu gaste —, alle diese dinge weisen nach einer richtung, und zu ihnen paßt es, wenn der maler in seiner eifersüchtigen leidenschaft sich bei Brown beschwert, seine frau rede der Miß Siddal ein, er quäle sie. Denn so unbegründet der vorwurf an sich sein mag, entspringt er doch offensichtlich aus einer abwehrenden haltung der Miß Siddal gegen den mann, der sie mehr als sich selbst liebte. Diese abwehr ist auch einer der wenigen züge, aus denen

William Michael ihr bild zusammensetzt. »Sie schien zu sagen,« schreibt er, »mein denken und meine gefühle gehören mir, und niemand hat von außen hereinzublicken.« Nimmt man dazu das auffällig abweisende, hochmütige oder prätentiöse, das im ausdruck fast sämtlicher zahlreicher porträtskizzen von ihr liegt, und das sich bis zum verächtlichen steigern kann, so kommt man zu dem gesamteindruck, daß diese frau trotz aller begabung und des seltsamen reizes, den namentlich ihre äußere erscheinung fast auf alle künstlerisch gerichteten menschen dieses kreises ausübte, viel zu sehr auf sich konzentriert, ganz gewiß zu kühl und leidenschaftslos, vielleicht auch zu scharf war, um Rossettis leidenschaftlicher, großzügiger, wenn auch in kleinigkeiten rücksichtsloser natur gerecht zu werden, geschweige denn, sie durch glückliche ergänzung zu fördern, wobei freilich nicht außer acht bleiben darf, daß ihr kümmerlicher und sich ständig verschlechternder gesundheitszustand nicht dazu beitragen konnte, die liebenswürdigen züge ihres charakters zu verstärken.

Es war das unglück Rossettis, daß der romantische zug bei ihm so groß war, die praktische bedeutung aller dieser dinge völlig zu verkennen, und wo einen andern rasch menschliche mängel abgekühlt hätten, nur künstlerische reize zu sehen und der irrigen meinung zu sein, von diesen auf die dauer leben zu können. — Die romantische grundveranlagung hatte sich bei ihm von jeher in einer sehnsucht aus der wirklichkeit heraus geltend gemacht, die ihm schon als achtzehnjährigem ohne jedes äußere erlebnis das gedicht vom 'Seligen fräulein' eingab, die ihn in bildern wie der 'Verkündigung', der 'Kindheit der jungfrau Maria', in gedichten wie 'Ave' immer wieder das von seltsamen zukunftsahnungen durchschauert werden als gegenstand nahelegte. Wenn irgend jemand, so wartete dieser mann mit nichtachtung der konventionellen dinge um ihn herum auf das wunderbare. Seine phantasie nahm dabei offenbar die farben von den bildern ferner vergangenheit. Eines tages stieg der traum zu ihm auf die erde hernieder. Wo der intellektualistisch orientierte mensch sich überzeugt, da kommt dem phantasiemenschen die liebe als plötzliche erfüllung. Er weiß instinktmäßig. Er antizipiert. Für den phantasiemenschen gibt es deshalb in der tat nur Marlowes berühmtes wort: He never loved who loved not at first sight. Kein wunder, daß gerade

die Miß Siddal Rossettis leidenschaft wachrief. Was sie den andern als ein bild aus alter zeit, ein prachtvolles modell erscheinen ließ, das nahm ihm leib und seele gefangen. Das fremdartige an ihr entzückte ihn. Sein auge begeisterte der, wie Stephens sagt, fein wie eine cinquecento-bronze modellierte kopf, das hochmütige in ihrem ausdruck war nur ein reiz mehr für ihn. Eine schwächere natur hätte es abgestoßen, aber der leicht brutale zug in ihm, den seine vielen kleinen rücksichtslosigkeiten gegen seine umgebung verraten, fand darin eher etwas sympathisches, was ihm größere weichheit nicht geboten hätte. Und überdies: Versagte nicht auch die Beatrice dem Dante den gruß? Und hatte ihn nicht die liebe überfallen und hingerissen wie den großen Florentiner, seinen abgott, der in der Vita nuova von sich berichtet, daß die leidenschaft mit beben, zittern und erschrecken von ihm besitz ergriff? Und wie die leidenschaftliche verehrung immer dasselbe zu erleben sucht, wie der heilige Franziskus an den wundenmalen Christi blutete, wie Byron der melancholische verbrecher mit der geheimen schuld wurde, der vorher nur in büchern zu hause war, Wilde entscheidende züge vom Huysmannschen ästheten annahm, so lebte er sich von nun an zu zeiten in die rolle des Dante herein, die physiognomie der Miß Siddal vermischte sich mit dem antlitz der Beatrice, und in seiner liebe und seiner schuld glaubte er die wege seines großen vorbilds zu gehen.

Wir alle charakterisieren uns durch das, was uns anzieht. So wird es aus dem verhältnis des Rossetti zu der Miß Siddal recht deutlich, daß ihm gemütswerte wenig bedeuteten. Aber vielleicht hätte ihn eine frau, die zu allem andern auch noch solche besessen hätte, doch für sie empfänglicher gemacht, als daß er sich später zu Allingham so wegwerfend und verächtlich über familie und familienleben hätte äußern können, wie er es tat. Indes schlimmer für seine moralische entwicklung war die enttäuschung, die es mit sich bringen mußte, daß diese frau die sonnenglut seiner leidenschaft offenbar nur mit dem mondabglanz erwiderte, den die kühle ihrer natur aufbrachte. Er gab das gold seines reinsten gefühls her und erhielt — nicht spielmarken — aber kupfer. Zunächst einmal scheint ihr verhältnis geraume zeit hindurch in den schranken der verlobung geblieben zu sein. Sind beide zusammen, namentlich außerhalb

Londons, so wird stets die garde dazu bestellt. So unwahrscheinlich dies den leuten erscheinen mag, die ihren blick auf den späteren Rossetti lenken, so hören doch gerade diejenigen, die ihn in seiner frühzeit kennen, nicht auf, zu beteuern, in »wie heiligen und spirituellen träumen«, um es mit den worten Hunts zu sagen, Rossetti damals lebte. Es wäre töricht, nicht einzusehen, daß der für sein ganzes leben entscheidende umschlag sich gerade durch dieses erlebnis vollzog. Rossettis ganze natur war auf das erotische gefühl bis in seine feinsten schwingungen abgestellt, es suchte ihn in den verschiedensten verkleidungen heim und wußte ihn immer wieder zu finden. Schon als achtzehnjähriger durchtränkt er die Mystik des 'Seligen fräuleins' damit. Daran, wie hier das sinnenprickelnde in dem gefühl des jünglings geschildert wird, der die haare der entrückten geliebten über sein gesicht wehen fühlt, ahnt man, wie beherrscht er von vielleicht erst halbverstandener erotik ist. Was er von der erfüllung erwartet, ist offenbar mehr, als himmel und erde ihm geben können. Die Miß Siddal soll es ihm bringen. Aber es ist die tragik Rossettis, daß die Miß Siddal in dieser hinsicht eine schöne atrappe ist. Auch trägt Rossetti die unerfüllbarkeit all seiner sehnsüchte mit sich als ein in eine falsche zeit geborener. Selbst den bürgerlich ehrbarsten verhältnissen entsprungen, in der prüdesten zeit, die die geschichte kennt, der 'Early Victorian', zum mann gereift, kann Rossetti sich nicht so weit der anerzogenen urteile entäußern, in der sprödigkeit und herbheit des vergötterten modells nicht etwas tugendhaftes zu erblicken. Und während seine leidenschaft nach einer frau verlangte, die mit ihm, wie Cleopatra mit dem Antonius, den »bund vom unvergleichlichen leben« hätte schließen und alle süßigkeit der liebe mit durstigen lippen hätte schlürfen können, ohne dabei eine von der gesellschaft ausgestoßene oder verachtete zu sein, trieb ihn seine romantische verkennung der wirklichkeit einer frau zu, die von allen eigenschaften einer solchen Cleopatra nur einen seltsamen nixencharm hatte und mit schmollend aufgeworfenen lippen ihrem glühenden liebhaber den puritanervorwurf entgegenhielt: 'Niemand ist etwas an meiner seele gelegen.'

Und so weit ging die verblendung dieses in die biedermeierzeit verschlagenen Romeo über sich selber, dessen temperament derzeit noch ein großenteils verdrängtes und unbewußtes ist,

so weit die sklavische hörigkeit von ihr, daß er sich darauf asche aufs haupt streut und ganz zerknirscht 'mea maxima culpa' murmelt. Gewiß erheischt die gerechtigkeit, festzustellen, daß auch sie leidet. Jedoch nicht, ohne daß es ihn mittrifft. Zumal seit anno 1853 die anfänge der schwindsucht ihre schatten auf sie werfen, ist er oft der verzweiflung nahe. Denn mit einer gewissen rücksichtslosigkeit paart sich bei ihm von anbeginn wieder sporadische gewissenhaftigkeit. Und damit, daß sie krank ist, wird er nun auch vor sich selber mit seinen ansprüchen an sie ins unrecht gesetzt. Alles das muß auf das verhängnisvollste auf ihn wirken. Sie ist weder die bürgerliche, gebildete frau von gemüt, die ihn für die wirklichkeit gewinnt, noch die Aspasia, die er braucht, und so wird sie gewiß, ohne es zu wollen, eine weile eine art 'belle dame sans merci' für ihn. Seine leidenschaft wäre nicht so groß, seine liebe zu ihr nicht so ehrlich gewesen, wenn sie ihn jemals über diese dinge hätte klar sehen lassen. Aber es ist selbstverständlich, daß in seiner hingabe an sie die große ernüchterung, als sie seine geliebte geworden, von rückschlägen gefolgt sein mußte, und man begreift leicht, wohin diese bei seiner veranlagung führen mußten. Bekannte doch auch der große Florentiner Dante von sich selbst, daß er nach der episode der himmlischen liebe zur Beatrice eine episode mehr als irdischer liebe durchgemacht habe Rossettis freunde haben geglaubt, für sie den mantel der liebe notwendig zu haben, und die bemitleidung der Miß Siddal scheint stets den mehr oder minder lauten vorwurf gegen Rossetti einzuschließen. Aber das heißt den dingen nicht recht ins gesicht sehen. Im wesen des jungen Rossetti liegt nichts falsches oder treuloses, wohl aber viel edles und großherziges, wie es schon die mutter empfand, wenn er als kleines kind sich zu ihrem ritter aufwarf. Erst in dem verhältnis zu der Miß Siddal und durch sie kommt in ihn etwas zwiespältiges, das für seine ganze weltauffassung verhängnisvoll werden sollte. Gewiß ist nicht alles klar an den betreffenden vorgängen. Die veröffentlichungen der familie machen uns nämlich wohl mit den unwesentlichsten einzelheiten aus dem leben des dichters bekannt, behandeln aber diese fragen mit einer zwar begreiflichen, aber doch im grunde nicht folgerichtigen zurückhaltung. So versteht man nicht, warum, wie aus einem brief Ruskins vom 30. April 1855 hervorgeht, Miß Siddal sich so lange dem gedanken einer heirat

widersetzte, deren materielle hindernisse ja der hilfsbereite Ruskin aus dem wege zu schaffen bereit war. Aber man merkt auf alle fälle deutlich, wie dieses verhältnis, statt alle kräfte Rossettis zu steigern, sie von anfang an in vieler hinsicht hemmt und beeinträchtigt. Schon früh — namentlich im sommer 1853 und 54 — klagt Rossetti bitter über seine nerven. »Ich sehe,« schreibt ihm Ruskin dann im April 1855, »daß Sie nicht glücklich sind und Ihr genie nicht so herausbringen können, wie Sie sollten«. Ein andermal spricht er von der seltsamen traurigkeit und dem mangel von 'man weiß nicht recht, was', der über beiden liegt. Ein im allgemeinen objektiver beobachter, Ford Madox Brown, trägt im herbst desselben jahres in sein tagebuch etwas ähnliches ein: »Sie ist fort, und ich hoffe, Gabriel wird deshalb um so besser arbeiten können.« Man sieht aus all dem deutlich, daß gar nicht die rede von der auffassung sein kann, die sich manche aus der kenntnis des späteren Rossetti gebildet haben, als sei seine genußsucht der geliebten überdrüssig geworden; der prozeß seiner teilweisen seelischen loslösung von ihr geht im gegenteil mit vielen schmerzen vor sich, und sehr viel edles geht dabei an ihm auf immer zugrunde. Auch kann man seine eigenen worte gewiß nicht gegen ihn als zeugnis anführen. Denn er selbst befindet sich immer noch so sehr in ihrem bann, daß er alle schuld für die gelegentliche entfremdung auf sich nimmt. Treibt es ihn wieder zu ihr, so hat er das gefühl, unendlich vieles wieder gutmachen zu müssen. Er, der andern menschen gegenüber so wundervoll stolz und unabhängig ist, kommt sich dann im verhältnis zu ihr schuldig und bedrückt vor. Er vergißt, daß sie es ist, die sich dem gedanken der ehe früher widersetzt hat; er fühlt sich verantwortlich für sie, die 'neither wife nor maid', scheint die ehe als eine art rehabilitation für sie zu betrachten, und als ihre krankheit immer schlimmer wird, da quält ihn der gedanke, sie könnte vorher sterben. Als es schließlich zur ehelichen verbindung kommt — die frau ist derzeit so elend, daß die trauung verschoben werden muß, weil sie nicht imstande ist, sich dazu in die kirche zu begeben —, da schreibt er an seine mutter, er müsse dankbar sein, daß sie ihn noch nehmen wolle. Ohne ihn völlig rechtfertigen zu wollen, wird man solche äußerungen doch nicht in vollem umfang gegen ihn verwerten dürfen. Sie zeigen, im verein mit

solchen wie: »gütig und geduldig ist sie mit mir wieder und wieder gewesen, mehr als ich verdient habe« — eher neben der absoluten, ‘hörigen’ abhängigkeit von ihr die ersten ansätze jener selbstquälerei auf, die weit über das ziel schießt, nicht mehr durch die tatsachen begründet erscheint und bei ihm wie bei seiner schwester, mit den jahren wachsend, einen pathologischen charakter annimmt.

Die 1860 mit der Miß Siddal geschlossene ehe gibt seiner entwicklung naturgemäß keine neue richtung. Die entscheidende wendung ist geschehen. Alles weitere muß notwendig folgen. Aus seinen träumen ist er aufgeweckt, nur in seiner malerischen kunst noch leben sie weiter. Für seine praktische lebensauffassung ist der heilige spiritualismus verflogen. Der enthusiastische jüngling, der im gespräch mit seinen freunden sich über den egoismus der Goetheschen selbstkultur entrüstet, macht dem manne platz, der sehr klar zu erfassen beginnt, was für reize diese erde auch den sinnen bieten kann; der junge Prärafaelit, der in andacht das knie bog vor der unbeholfenen innigkeit der primitiven, steht mit seiner langsam wohler werdenden frau entzückt vor Paul Veroneses Hochzeit zu Kaana im Louvre und erklärt dies rauschende fest des lebens für das schönste bild in der ganzen welt.

Wie leicht erklärlich, wurde Rossettis ehe nicht glücklich. Von dem echo häufiger ehelicher zerwürfnisse und streitigkeiten haben sich noch heute spuren erhalten. Rossettis gewohnheiten waren längst zu aushäusig geworden, als daß er sich in seinen vier wänden behaglich hätte fühlen können, mochte er sie auch, einer ihm nahestehenden, eben geborenen kunstrichtung folgend, mit tapeten eigener zeichnung geschmückt haben. Die geburt eines toten mädchens verschlechterte dazu noch den gesundheitszustand der frau, zu deren tuberkulose sich heftige neuralgische schmerzen gesellt hatten, die sie mit einem opiat zu bekämpfen pflegte. In der nacht des 11. Februar 1862 nahm sie, wie die jury später entschied, versehentlich, von dieser medizin zu viel, und den bemühungen von vier ärzten gelang es nicht, sie ins leben zurückzurufen. Der schmerz Rossettis war grenzenlos. Er wollte an das schreckliche nicht glauben, und noch am zweiten tage mußte abermals der arzt gerufen werden, um es ihm zu bestätigen, daß sie wirklich tot sei. Da erwachte in ihm, übermächtig, noch einmal der

asketische träumer, der genußverachtende spiritualist seiner jugend. Alles, was in seiner natur verstummt und von dem drange, sich auszuleben, unterjocht war, wurde noch einmal laut, gewann angesichts des alles unedle verbannenden, alle bewußtseinsschichten vulkanisch erschütternden todes die herrschaft und verlangte nach einem sühnezeichen, einem opfer, einer entscheidenden tat. Es galt, sich selber zu zeigen, daß er des höchsten fähig sei. Und so opferte er denn an diesem grabe, was ihm gerade die letzten jahre, die seinen freunden literarische triumphe gebracht, als lockendes ziel vor augen geschwebt: seinen dichterruhm. In den sarg der Miß Siddal legte er die einzige vorhandene handschrift seiner gedichte.

§ 3. Rossettis glückliche jahre.

Seine liebe war die tragödie in Rossettis leben; aber so bedeutsamen charakter sie annahm, war Rossettis leben doch keine liebestragödie. In dem überreichen geiste dieses mannes spielten manche interessen daneben eine rolle, und niemals haben diese eine harmonischere gesamtstimmung bei ihm hervorgerufen als in den ersten jahren, nachdem er den schmerz über den verlust seiner frau überwunden und sich in dem altertümlichen geräumigen wohnhaus in Chelsea, das er zusammen mit Swinburne, Meredith und seinem bruder bezog, eine Bohème-heimat gegründet hatte. — Er vereinigt seine freunde zu reizender geselligkeit bei sich, abenden und nächten, die vom gelächter einer tafelrunde widerhallen, in der der witz und die laune des hausherrn mit denen seiner geistig angeregtesten gäste um die wette jagt, und während er sonst gern seinen weg für sich geht oder einen kreis um sich bildet, tritt er in dieser zeit auch verschiedenen klubs bei, wo er überall sofort durch seine fülle von einfällen und die originalität seines wesens eine stellung gewinnt. Was er an lebensklugheit besitzt, das wird in dem geschäftlichen verhalten offenbar, das ihm zu den materiellen unterlagen des behaglichen daseins verhilft, das er jetzt führt. Denn nachdem er so lange unter der misere gelitten, die nur durch Ruskins hilfe zeitweilig etwas gemildert war, beginnt nun sein stern als maler aufzugehen, und seine arbeit fängt an, früchte zu bringen, um deren ertrag er sich nicht betrügen läßt. Es setzt im gegenteil seine freunde in erstaunen, wie er den geriebensten kunsthändlern im ringen

um den preis nicht unterliegt, so daß er schon 1865 sein jährliches einkommen auf über 41 000 Mark steigert. Diese virtuosität des verdienens ist freilich keineswegs die des guten haushalters; denn das geld fließt ihm so rasch durch die finger, daß er stets verschuldet bleibt; sie wird ihm auch geradezu ein reiz für sich, bei dem noch obendrein seinen sarkasmus der gegensatz zwischen kunst und geschäft belustigt, die schnelligkeit, mit der sich das heiligtum seines ateliers in den markt verwandelt. Denn auch in der seele dieses romantikers liegt als korrelat die ironie, die, wenn sie auch sehr selten in seiner kunst ausdruck gewonnen hat, in seinem leben immer stärker erwacht. Er ist nicht nur Romeo, sondern auch Merkutio in einer person, und gerade seine selbstverspottung zeigt ihn oft von der liebenswürdigsten seite. Ein ähnlicher reiz liegt offenbar für ihn in dem sammeln chinesischen porzellans, worin er derzeit noch wenige konkurrenten — der gefährlichste ist Whistler — hat. Sein bruder beschreibt ihn dabei, wie er nicht selten mit dicken paketen unter den armen, ganz erschöpft heimkehrt und mit nur noch schwacher, aber doch triumphierender stimme zu hause in den sessel sinkend ausruft: ‘Pots! Pots!’ Diese leidenschaft hat ihn jahrelang neben seiner kunst beschäftigt. Mit ihren kleinen aufregungen und überraschungen, mit ihren ideellen und materiellen erfolgen bot sie ihm das derzeit noch harmlose reizmittel, dessen er zum leben bedurfte und schwand deshalb mit notwendigkeit, sobald es sich abgebraucht hatte. Andere seiten seiner seele erklären die auffällige leidenschaft für tiere, die er mit seiner schwester Christine teilt. Denn wenn er sein haus jetzt in einen zoologischen garten verwandelt, in dem pfauen, rehe, känguruhs, waschbären, murmeltiere, gürteltiere, chamäleons, beuteltiere, raben, salamander hausen und gelegentlich gar zebuochsen auftauchen, so gilt ein teil seines interesses vornehmlich dem drolligen in ihrem verhalten allein oder zueinander, und ein pony, das sich stundenlang träge an einen baum lehnt, oder ein papagei, der plötzlich während des glockengeläuts die auffällig passende bemerkung macht: »Jetzt solltest du in der kirche sein,« können ihn schlechthin entzücken. Aber stärker zieht ihn doch wohl wieder sein sinn für romantik, für alles seltsame, absonderliche, unbekannte, ungewohnte und unberechenbare zu den tieren. Daß sie ein leben für sich haben,

reizt sein psychologisches interesse, wie ihre farben und formen sein künstlerisches auge befriedigen. Es regt seine phantasie an, wenn das reh den pfau tyrannisiert, ihm die entfaltung der federn nicht gönnt, sondern sie ihm nacheinander austrampelt, oder wenn die känguruhs sich untereinander verzanken und morden; und wenn der verschwundene und längst aufgegebene waschbär nachts leise, zum grauen der wirtschafterin, die ihn für den geist ihres verstorbenen mannes hält, durchs haus tappt, so empfindet Rossetti das mit angenehmem gruseln; und nur als der zebuochse in einer dramatisch aufgeregten szene, deren komische wirkung Whistler häufig in der erzählung zu erproben liebte, drohte, seinen flüchtenden bewunderer auf die hörner zu nehmen, hört der ästhetische reiz für ihn auf.

All diese dinge zeigen nun aber auch, wie Rossetti sich jetzt sein leben ganz nach seinem gefallen einrichten kann, und es ist um so auffälliger daher, daß er doch anscheinend in einer abhängigkeit bleibt, die seiner kunst die entscheidende richtung weist: der vom besteller. Er selbst nennt das mit resignation die 'slavery to patrons'. So aristokratisch-ablehnend nämlich der ganze kreis der schönheitssucher dem publikum gegenüberstand, so abhängig erweist sich in wirklichkeit der maler vom auftraggeber. F. M. Hueffer hat zuerst hervorgehoben, daß die humoristische seite seines talents, wie sie in dem berühmten entwurf von 'Johnson at the Mitre' so überzeugend in die erscheinung tritt, sich deshalb nicht entwickeln konnte, weil niemand von ihm bilder dieser art verlangte. Dies wurde dadurch noch befördert, daß Rossetti teilweise aus praktischen erwägungen grundsätzlich nicht ausstellte und sich dadurch die möglichkeit erschwerte, sich von neuen seiten zu zeigen und mit neuen käufern in berührung zu kommen, die nicht ausschließlich durch neigung für seine bisherige art angelockt waren. Immerhin hätte er jetzt, einmal im besitze der lebensnotwendigen mittel, seiner eigenen neigung folgen können. — Aber Rossetti war nicht nur ein maler, von dessen menschlichem wesen nur einige seiten in seiner kunst zum ausdruck kamen, er war auch lange zeit hindurch ein poet, der nicht dichtete, weil ihn kein äußerer anlaß trieb und spornte. Das verzeichnis seiner literarischen werke weist viele jahre auf, in denen so gut wie nichts zustande kommt. Sein geist verarbeitet die anregungen, ohne daß sie form gewinnen. Rührt das auch zum

kleinen teil von lähmender selbstkritik her, so zeigt doch das brachliegen der humoristischen seite seiner malerei, wieviel von seinen fähigkeiten überhaupt unentwickelt bleiben kann. Der urgrund davon, wenn auf solche art große provinzen seines talentbereichs versanden, ist ganz offenbar jene passivität, die von früh auf spürbar, im laufe der jahre immer stärker wird, und die in schlechten nerven wurzelt. Wie viele nervösen leute macht er von jugend auf die nacht zum tage, und das tageslicht bedeutet ihm dann nie einen ruf zur arbeit. Schon 1856 beschreibt ein freund den 28jährigen Gabriel, »der auf dem sofa liegt, die beine in die luft streckt und Mon Dieu-t« (Gabriel with his lying on his back tossing his legs in the air and Mon-Dieu-ing), und mehr als zwanzig jahre später hat Madox Brown eine karikierende zeichnung von der lieblingsstellung seines alternden freundes gemacht, auf der man seine füße hoch über dem in der sofaecke lastendenden schmerbauch in pantoffeln auf dem sofarücken erblickt. — Dazwischen liegt eine zeit, in der diese passivität ständig fortschreitet. Es ist schließlich wohl auch nichts als der hang zur bequemlichkeit, was ihn, den leidenschaftlichen Danteanbeter, niemals in sein vaterland Italien hat reisen lassen. Das zusammenleben mit ihm wird dadurch gleichfalls unmöglich, und die hausgenossen von Chelsea verlassen ihn nacheinander, trotz aller unveränderten anerkennung seiner stets opferbereiten freundschaft. Alles das erscheint freilich in diesen jahren mehr als eine laune, eine eigenheit, deren gefahr man anscheinend kaum erkennt, und woran der gedanke auch bald erstickt worden wäre durch seine lebendigkeit in der unterhaltung und den sie belebenden frohsinn, der sich nicht selten im improvisieren kleiner ulkiger klapphornverse auf seine umgebung gefällt. Sein dröhnendes, männliches lachen dabei blieb seinen freunden noch lange in der erinnerung.

§ 4. Beginn des niedergangs.

Nur wenige glückliche jahre hatte das schicksal dem Rossetti zugemessen. Noch hatte er nicht das ende der dreißig erreicht, als seine nerven begannen, ihm den dienst aufzukündigen. Verschiedenartige ursachen trugen daran die schuld. Manche seiner freunde sehen als wesentlichste sein regelloses leben an. Meredith zb. berichtet, wie er des morgens für ihn

völlig unverträgliche speisen zu sich nahm, die ihn der mühe, den rest des tages etwas zu essen, überhoben, indem sie ihn nicht flau werden ließen; andere schildern das ausschließlich nach ästhetischen statt hygienischen rücksichten ausgestattete schlafzimmer mit dem alten kostbaren himmelbett und den vorhängen von schwerem, köstlich gemustertem Genueser samt vor den lindenbeschatteten fenstern, die selbst am tage kein licht durchließen; alle aber rügen den gänzlichen mangel an jeder sportmäßigen betätigung des körpers, wie sie ihn von früh auf seine umgebung nicht lehren konnte. Dazu kamen offenbar die schweren, mit dem jähen tode seiner frau verknüpften erschütterungen. Denn Rossetti besaß die feinfühligkeit und empfindlichkeit, die vielen künstlern zu eigen ist, und das leben in diesen auf den tod seiner frau folgenden jahren war gewiß nicht danach angetan, die schweren nervenschäden, die er hier davongetragen, zu heilen. Wäre alles das aber vielleicht von einer andern natur überwunden worden, so zeigt ein gewisser pathologischer zug in der natur seiner ihm ähnlichen schwester, daß auch er wohl von hause aus mit schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die sich ihrem charakter nach, je älter er wurde, desto mehr geltend machen mußten. Sein bruder William Michael deutet an, daß der schrecklichen schlaflosigkeit, die ihn 1867 heimzusuchen begann, peinigende gedanken zugrunde lagen, die sich großenteils auf seine frau bezogen, wenn auch nicht völlig. Worauf sich die letztere andeutung beziehen soll, ist aus keinem veröffentlichten zeugnis ersichtlich. Aber es ist auch schwerlich von großer bedeutung, denn man kann sich der vermutung nicht erwehren, daß hier als ursache angesehen wird, was überwiegend wirkung ist, und höchstens eine wechselwirkung wird man zugestehen dürfen. Wie die dichterin Christine sich bei einem asketischen leben immerfort als Sünderin empfand, und trotzdem sie sich, wie nur je eine mittelalterliche nonne, kasteit hatte, am ende ihres lebens von der quälenden angst befallen wurde, zu den ewig verdammten zu gehören, so lebte auch in Rossettis seele, trotz aller neigung zum genuß und der hingabe an ihn, ein hang zur selbstquälerei, der mit der verschlechterung seiner gesundheit aufwachte, sich von dem gedanken an die Miß Siddal und was immer daneben noch in betracht kommen konnte, nährte, und nun seinerseits zerstörend auf seine gesundheit zurückwirkte. Seine solcherart

auftauchende neigung zum grüblerischen geht hand in hand mit seiner wendung zu dem früher verspotteten spiritismus und zu allerhand mystik. Es ist wahr, schon seine ersten bilder und gedichte sind voll einer mystischen stimmungsspannung, und das mystische in der religion hatte wohl niemals völlig aufgehört, ihn anzuziehen. Es trat nur zurück, wie die religion überhaupt bei dem erwachen seines intellekts zurücktrat, er bezeichnete sich als agnostiker, und an die anglikanische kirche, in der er aufgewachsen, und der mutter und schwester mit inbrunst anhingen, schien ihn nichts mehr zu knüpfen. Aber Madox Brown verzeichnet es doch auch in dieser zeit (1855) als auffällig in seinem tagebuch, wie unruhig er wird, als sein freund Scott ihn mit seinen religiösen neigungen aufzuziehen versucht, und zehn jahre später war er innerlich der religion, dh. allem übernatürlichen, übersinnlichen offenbar ein beträchtliches stück näher gerückt. Schienen doch auch die erfahrungen seines eigenen lebens ihm recht zu geben, denn war es nicht eine seltsame zukunftsahnung, die ihm noch als halben knaben das gedicht von der entrückten geliebten eingab, das nachher wie eine verklärung des großen ereignisses anmuten sollte, das im mittelpunkt seines lebens blieb? Dazu gesellten sich andere wunderliche erlebnisse — so, daß er mit einem freunde zusammen den maler Deverell an seinem hause hatte vorbeigehen sehen in dem augenblick, als dieser gestorben war —, um seinen hang zur mystik nie ganz einschlafen zu lassen. Als nun wieder einmal eine spiritistische welle über die englische gesellschaft ging und mit hilfe des mediums die geister der schattenwelt ihren mund öffneten, da zog es den Rossetti mächtig zu der neuen offenbarungsquellle, und nur noch zuweilen gewannen wieder zweifel und spott über den ganzen spuk in ihm die oberhand. Stärker in ihm war doch der trieb, der die skepsis beiseite drängte, unwiderstehlich schließlich das verlangen, auf diesem wege einen mund, der sich auf ewig geschlossen, noch einmal sprechen zu hören. Mit einem gefühl, ähnlich der inbrunst der verzweiflung, mit der der schuldbewußte Manfred den geist der geliebten heraufbeschwört und sie anfleht, ihm noch ein einziges wort zu gönnen, stammelte auch er am ende sein: 'Astarte my beloved, speak to me,' um die lösung des qualvollen rätsels zu erfahren, das ihn in seinen einsamen, schlaflosen nächten zu ersticken

drohte. — Solche stimmungen sind anfänglich vereinzelt, nehmen aber gegen ende der sechziger jahre offensichtlich zu. Daneben freilich gibt es einen Rossetti, der feste besucht und feste feiert, freunden, die es notwendig haben, monatelang gastlich sein haus öffnet und so eifrig den grotesken humor der Gilbertschen 'Bab Ballads' propagiert, wie er nur je in seinen jungen jahren seine unvergleichliche stimme in den dienst der Browningrezitation und -propaganda gestellt hatte. Zur schlaflosigkeit aber gesellte sich nun ein augenleiden, das ihn schwer in der ausübung seiner kunst behinderte und ihn überdies um so ängstlicher um seine zukunft machen mußte, als sein vater die letzten lebensjahre hindurch erblindet war. In dieser zeit erst kommt er wieder auf seine literarische, anfangs der fünfziger jahre so gut wie aufgegebene tätigkeit zurück. Seine schwester Christine hatte schon 1862 mit einem gedichtbuch erfolge gehabt, die ein weiteres bändchen 1866 zu vergrößern strebte, sein freund und getreuer Swinburne erregte im selben jahre mit den 'Poems and Ballads' aufsehen, sein schüler Morris stand im begriff, mit dem 'Earthly Paradise' seinen ruhm zu befestigen, und nur er, um den sie alle sich als ihren meister gruppierten, und an dem sie mit einer bewunderung hingen, daß sie, wie schon das Athenäum von 1857 spöttelte, seinen namen nur flüsternd auszusprechen wagten — nur er war der öffentlichkeit bisher durch nicht viel mehr als seine beiträge in der Prärafaelitenzeitschrift von 1850, dem wenig gekauften und rasch vergessenen Germ, bekannt, hatte 1856 ein wenig zu der studentenzeitschrift des Oxford und Cambridge Magazine beigesteuert, dessen leserkreis gleichfalls gering war, und ein früh entstandener band übersetzung alter italienischer dichter war das einzige von ihm, das mit Ruskins pekuniärer hilfe noch während seiner kurzen ehe 1861 auf den markt gekommen war und verkaufte sich langsam. Der grundstock zu einem eigenen bändchen aber ruhte im sarge der Miß Siddal. Unfraglich bedeutete das für ihn einen stachel. So gaben die augenbeschwerden, die ihn in seiner malerischen arbeit hemmten, wohl nur den letzten anlaß für ihn, zu seiner alten liebe, der poetischen muse, zurückzukehren. Daß er es unter so ungünstigen umständen tat, konnte nicht ohne einwirkung auf die entstehenden werke bleiben, denen der schwung, die innigkeit und die unmittelbarkeit, die einzelne seiner jugendwerke auszeichnete, versagt bleiben mußte. Von den be-

dingungen ihrer entstehung hatte sich Rossetti allzuweit entfernt. Wäre seine natur gesünder, das große erlebnis seiner seele glücklicher gewesen, so wäre gewiß ein zeitpunkt in seinem leben eingetreten, eine pessimistische krise vielleicht, die ihn aus dem romantischen traumleben herausgerissen hätte, das alle schönen dinge nur in der entfernung und im ungewöhnlichen und unerhörten sieht, und er hätte die werte des alltags zu begreifen gelernt. Aber es lag in seinen unglücklichen erfahrungen begründet und mehr und im wesentlichen an einer körperlichen anlage, die dem sarkastischen wort recht zu geben scheint, mit dem Fontane romantik mit schlechten nerven in verbindung brachte, daß Rossetti diesen weg zum alltag niemals fand. Was einst jünglingshafte schwärmerei gewesen war in dem maler der 'Ecce Ancilla Domini', das wurde nun der trieb nach immer neuen und seltsamen reizen. Das natürliche ist ihm das alltägliche. Und alles einfache ist ihm fade. Allingham wandert mit ihm am hafen entlang und wundert sich, daß ihn weder see, noch schiffe, noch boote im mindesten interessieren. Sein temperament aus dem phlegma herauszubringen, in das es zu versinken droht, müssen bei ihm alle farben, formen, sensationen etwas übergewürztes, scharfes, aufreizendes haben. Nur noch die nuance des absonderlichen sagt ihm zu. Er findet es in seltsamen fahrten durch das nächtliche London, in der berührung mit wunderlichen mystikern oder im verkehr mit leuten, deren bedenkliche moralische mängel ihm durch irgendwelche interessanten seiten mehr als aufgewogen werden.

Die sorge für seine gesundheit treibt ihn 1868 und 69, eine einladung in Penkil Castle in Schottland anzunehmen, wo er mit seinem alten freunde Bell Scott zusammen ist. Die etwas scharfe zunge dieses mannes, wie sie sich in den von rücksichten anscheinend nicht diktierten lebenserinnerungen zeigt, kann, so sehr sie Rossettis angehörige verletzt haben mag, nicht daran irremachen, daß seine menschenbeurteilung im grunde richtig war, und daß deshalb auch wohl das über Rossetti gesagte im kern zutrifft. Aus seinen mitteilungen aber ersehen wir, daß sich die ersten vorboten der geistigen zerrüttung schon hier zeigten, jahre vor der verhängnisvollen chloralvergiftung, der in der regel der zusammenbruch des malers zugeschrieben wird. Seine gemütsdepression war so

groß, daß er täglich vom selbstmord sprach und ihm gelegentlich sehr nahe war, und seine nervenüberreizung zeigte sich, als er auf der landstraße einen auffallend zahmen buchfink mit der hand griff und — offenbar in dem abgrund der verzweiflung des gefangenen von Chillon und trostbedürftig, wie er —, sich einbildete und nicht ausreden lassen wollte, daß es der geist seiner toten frau sei. — Der gedanke an sie mochte ihm derzeit um so mehr gegenwärtig sein, als der plan, die geopferten gedichte wieder aus ihrem grabe zu holen, schon wiederholt erörtert war. Noch im gleichen jahre (1869), sieben jahre nach der bestattung, als Rossetti einigermaßen gekräftigt und erholt nach hause zurückgekehrt war, wurde das grab geöffnet, und freunde brachten dem verstört und angstvoll harrenden, von erinnerungen doppelt heimgesuchten, seine gabe an die tote zurück.

§ 5. Die veröffentlichung der gedichte.

Um diese zeit, von 1868—1871, entstand die große masse derjenigen gedichte, die zusammen mit den alten den literarischen ruf Rossettis tragen. Die aussicht auf die veröffentlichung schlug sie wie der stab des Moses das wasser aus dem, was längst versteint schien. Der unerwartet große erfolg ließ dann die quelle weiterfließen. Aber es war, nicht ganz ohne Rossettis schuld, ein teuer erkaufter erfolg. Die verhängnisvolle wendung ist in ihren entfernteren ursachen nicht verständlich, ohne daß man sich gewisse seiten von Rossettis denken klarmacht. Sein charakter ist viel zu kompliziert, um mit ein paar eigenschaftsworten gekennzeichnet zu sein. Züge, die für den gewöhnlicheren menschen etwas widersprechendes haben, liegen bei ihm friedlich nebeneinander. Das gilt wie von intellektuellen, so auch von moralischen kräften. Ein gewisses labiles vorstellungsvermögen läßt ihn auf dem einen wie auf dem andern gebiet die grenzen des möglichen bisweilen wunderlich verkennen. Er gibt dann urteile ab oder begeht handlungen, die jemand zuzuschreiben sein würden, der an intelligenz oder moral wesentlich unter ihm steht. Es ist dann, als ob verschiedene personen handelten, und die einheit des charakters scheint aufgehoben. Der mangel an gesundem menschenverstand zeigt sich etwa, wenn er von einer gefährlichen medizin, die ihm in drei täglichen gaben verordnet ist, der einfachheit halber eine dreifache dosis auf einmal nimmt

und sich damit beinahe vergiftet, wenn er für holzschnitte auf holzblöcke zeichnet, ohne daß es ihm klar wird, daß sie beim abdruck doch das umgekehrte bild ergeben müssen, wenn er in Oxford, ohne eine ahnung von der freskotechnik, mit malereien dieser art beginnt und andere zu ihnen durch sein vorbild verleitet, so daß die bilder binnen kürzester frist wegen der unvorbereitetheit des grundes völlig verdorben sind. Es gehört dahin auch, wenn er beim whistspiel fast beständig verliert, aber hinterher stets seinen mitspielern mit langatmigen erörterungen über die großartigen kombinationen aufwartet, mit denen er sie — notabene mit totaler verkennung der elementaren spielregeln — zu überraschen gedachte, oder auch das, was Mackail die für ihn charakteristische ungenauigkeit seiner feststellungen nennt. Ähnliches gilt für transaktionen, für die der moralische gesichtspunkt in frage kommt. Auf der einen seite ist Rossetti ganz gewiß großmütig und edel. Sobald er von unglück hört, fühlt er sich verpflichtet, zu helfen. Seinen freunden steht er mit allen mitteln bis zur selbstentblößung zur verfügung. Gefällt ihm ein gedicht von ihnen und findet er darin eine schlechte stelle, so kann er ein halbes dutzend briefe mit vorschlägen zu besserungen füllen. Fremder leute mangelhaft anerkannte verdienste zu propagieren, betrachtet er immer wieder von neuem als seine aufgabe. Im unerschütterlichen gefühl seines eigenen wertes tritt er an solche leute heran wie ein könig, der wünscht, daß jedem in seinem reich gerechtigkeit widerfahre. Alles das ist schön und großartig. Aber hart daneben liegen sehr wenig königliche züge. So war es seinen freunden stets recht fatal, wie er bestellungen annahm und von vorschüssen lebte, ohne sich mit der ausführung irgendwie zu beeilen. Irgend jemand nennt ihn gar in aller sympathie einen malenden Robin Hood, der die besitzenden gebrandschatzt habe, um mit vollen händen an die bedürftigen zu geben. Mackail, der ihn vom gesichtswinkel seines verhältnisses zu Morris betrachtet, spricht in hinblick auf solche dinge gar von seiner rücksichtslosigkeit und gewissenlosigkeit (II 94). Sicher macht ihn die kompliziertheit seines charakters unzuverlässig. Man wird indes auf alle fälle berücksichtigen müssen, ob nicht solche urteile einseitig, weil vorzugsweise in späterer zeit entstanden sind, als Rossettis leidender zustand diesen zug verstärkte.

Immerhin wird man diese dinge im auge behalten müssen, um die vorgänge zu begreifen, die sich bei der veröffentlichung der gedichte zutrugen. — Rossetti hatte es als maler ganz ausgezeichnet verstanden, sein publikum zu nehmen. Nachdem er in jungen jahren unter der höchst einseitigen und ungerechten kritik schwer gelitten, ja beinahe an ihr gescheitert war, hatte er es klüglich vermieden, sich einem derart voreingenommenen richter überhaupt wieder zu stellen und es in der tat fertig gebracht, ohne irgendeine ausstellung zu beschicken, zu einer stellung und zu einnahmen zu gelangen, wie sie wenige unter seinen malenden zeitgenossen besaßen. Nun sollte er mit seinen literarischen werken vor ein publikum treten, von dem er sich nach der ganzen richtung seiner exklusiven kunst nicht verhehlen konnte, daß es ihm keinen leichten triumph bereiten werde. Er kannte auch den widerstand eines teils der kritik gegen diese kunst und überschätzte anscheinend ihre stärke. So kam es denn, daß er die feder seiner freunde bei dem erscheinen seiner verse in stärkerem maße in anspruch zu nehmen für gut befand, als es in der regel bei solchen gelegenheiten zu geschehen pflegt. Sein bruder William Michael wehrt sich gegen die bissige äußerung des Bell Scott über diese vorgänge, daß er »alle regelrechten kanäle der kritik mit unter seinen augen fabrizierten besprechungen versorgt« habe, aber auch er gibt doch freimütig zu, daß der dichter einen diplomatischen plan ausgeheckt hatte, wie die kritik am besten zu überrumpeln sei. Gewiß wird niemand, der literarische sitten und unsitten aus der nähe kennt, diese dinge schwerer nehmen, als sie es verdienen. Immerhin haftet dem vorgehen eine gewisse würdelosigkeit an. Man erwartet von innerlich so unabhängigen leuten nicht, daß sie für sich derart reklame machen. Der zug der geschäftsgewandheit, der weltklugheit tritt hier in der physiognomie des Rossetti ein wenig störend hervor. Zum wenigsten sieht man auch an diesem beispiel wieder, daß Rossetti das leben in den wolken, wie in seiner jugend, nicht mehr führte, sondern sich auf dieser welt sehr genau umzusehen gelernt hatte. Aber wenn irgendwo, so sollte es von diesem vorgehen gelten, was Nietzsche mit recht sagt, daß es unsere erleichterungen sind, die wir hernach am allerteuersten bezahlen müssen. Die wirkung der gedichte auf das publikum freilich war unerwartet groß. Mehrere auflagen verkauften sich rasch hintereinander, und der

dichter selbst staunte über den reichen pekuniären erfolg, der ihm zufloß, und der ideelle hob und beglückte ihn. Leider aber beschwor die veröffentlichung ein unwetter herauf, das diese persönlichen annehmlichkeiten mehr als vernichtete. Im Oktober 1871 brachte die Contemporary Review unter dem decknamen Maitland einen aufsatz des dichters Robert Buchanan über die 'Wollüstige schule' (The Fleshly School of Poetry), in dem Rossetti auf das heftigste angegriffen wurde. Seiner dichtung wird darin unkeusche, die jugend verderbende sinnlichkeit zum vorwurf gemacht, ihr prinzip sei, den poetischen ausdruck dem poetischen gedanken überzuordnen, den körper dem geist, den klang dem sinn voranzustellen, ihr ganzes wesen sei deshalb ungesund, und der person des dichters selbst wird vorgehalten, daß er seine eigenen intimsten erlebnisse schamlos prostituiere. —

Dieser angriff, dumm im argument, geistlos in der begründung und geschmacklos in der form wäre sicher niemals allein aus spießbürgerlich-moralischer entrüstung heraus entsprungen, und in der tat war dies gefühl wohl nur als auf das publikum wirksam vorgeschoben. Vielleicht auch täuschte es sich der autor selbst vor. Aber was ihn zu dem angriff trieb, das war neben einem persönlichen groll auf Rossettis bruder offenbar großenteils die entrüstung über das wohlorganisierte lob der kritik. Es ist kein zufall, daß der angriff gerade von einem zeitgenössischen *dichter* ausging. Man sieht das deutlich auch an den bitteren bemerkungen, die er darüber macht, wie gut es die Rossetti-schule, die er die 'Gegenseitige bewunderungsschule' (Mutual Admiration School) nennt, verstehe, die aufmerksamkeit des publikums auf sich zu ziehen, wie kleine notizen bald im Athenäum, bald in der Academy sich einmal mit Swinburnes gesundheit, dann mit Morris ferienplänen oder auch mit Rossettis abstammung befaßten — ganz ersichtlich ist ihm das werk des rivalen vor allem deshalb odiös geworden, weil es mit, wie er meint, unlauterem wettbewerb an das publikum gebracht wird.

Dieser aufsatz wurde in der presse viel besprochen und vom verfasser unter seinem namen im nächsten jahre in erweiterter, noch gehässigerer form als broschüre herausgegeben. Rossetti schien anfangs davon wenig berührt zu sein, war auch, wie schon dargetan, gegen die kritik von jeher mit mißtrauen

erfüllt gewesen und daher nicht übermäßig überrascht. Er beantwortete die ‘Wollüstige schule’ mit einer entgegnung, genannt die ‘Verkappte schule der kritik’, die dem angreifer wirksam zu leibe ging. Als dieser indes abermals auf den plan trat und seine pfeile noch stärker vergiftet hatte, da verlor er vollständig die Herrschaft über seine nerven. Zu seinem unglück hatte er sich seit einiger zeit, um schlafen zu können, dem derzeit als unschädlich gerühmten chloral verschrieben, von dem er ständig wachsende dosen nahm. Die aufregungen dieser zeit steigerten seinen verbrauch des verhängnisvollen mittels. Der unerwartete erfolg war fürchterlich. Sein getreulich freud und leid mit ihm teilender bruder William Michael mußte sich eines tages im jahre 1872 zu seinem entsetzen davon überzeugen, daß Dante Gabriel in einem zustand von unzurechnungsfähigkeit war. Es hatte sich in ihm durch die veröffentlichung der broschüre Buchanans die vorstellung festgesetzt, daß in England eine verschwörung bestehe, die es sich zum ziel gesetzt habe, ihn aus der gesellschaft herauszuhetzen. Er glaubte daran eine reihe seiner besten freunde beteiligt, entdeckte in Brownings ihm zugesandten neuen gedichten vernichtende anspielungen auf ihn, verstand humoristische verse, wie sie ihn früher zu ergötzen pflegten, als verhöhnungen seiner person und reagierte auf die wahnvorstellungen seiner total überreizten nerven mit wutanfällen. Der versuch, ihn ärztlicher pflege anzuvertrauen, um, soweit möglich, eine wiederherstellung seiner gesundheit anzubahnen, führte zu einer katastrophe. Der kranke schluckte heimlich eine starke dosis von dem gift, an dem seine frau gestorben war, und nur mit der größten mühe gelang es, ihn am leben zu erhalten. Eine teilweise lähmung freilich blieb zunächst zurück und erschwerte die aufgabe, über deren schwierigkeit seine freunde sich keinen täuschungen hingaben. Die abermalige erschütterung seines ganzen nervensystems war zu tief gegangen.

§ 6. Rossettis letzte jahre.

Wenn die aus dem grabe geholten gedichte dem Rossetti auch kein glück gebracht hatten und die veröffentlichung von 1870 der anlaß zu einem zusammenbruch geworden war, von dem er sich niemals erholen sollte, so war er doch so sehr bis in die unzerstörbarsten teile seines innersten menschen künstler, daß seine produktiven fähigkeiten durch die zerrüttung

seiner gesundheit bei weitem nicht in dem maße litten, wie man hätte erwarten sollen. Bedenkt man seinen körperlichen zustand, der überdies noch durch ein leiden verschlimmert wurde, das nicht selten chirurgische eingriffe erforderte, so erscheint es schlechthin staunenswert, daß er gerade in den jetzt folgenden jahren als maler einige seiner größten werke schuf, wie die Proserpina, und ebenso als dichter leistungen zustande brachte, die den früheren ebenbürtig an die seite treten. Dabei bändigt der schaffende nicht die krankheit, es ist nicht wie bei Schiller der geist, der sich den körper unterwirft, denn niemals wird das rein triebhafte, das bei ihm so früh die oberhand zu gewinnen drohte, sichtbarer als in diesen letzten jahren. Er schafft, wie der baum blüht, und gerade daran, wie noch der morsche baum blüten treibt, erkennt man die seltsam starke künstlerische kraft, die in ihm lebt. Man bekommt gerade dadurch eine ahnung, was so viele der erlesensten geister, wie Ruskin, Burne-Jones, Morris in den bann dieses mannes zwang, als er auf der höhe seiner kräfte stand, was leute wie diese in ihm etwas ganz unvergleichliches erblicken ließ, so daß einer den andern auf das zusammentreffen mit ihm mit den worten vorbereiten konnte: Jetzt zeige ich dir den größten mann in Europa.

Nicht, als ob er von nun an völlig in siechtum oder umnachtung verfallen wäre. Im gegenteil gelang es ihm, zunächst in Schottland sich äußerlich zu erholen, und gelegentlich konnte er den eindruck des gesunden hervorrufen. Aber das unselige chloralnehmen dauerte ebenso fort wie die unregelmäßigkeit seiner lebensführung, und sein charakter veränderte sich offenbar unter diesem einfluß immer stärker. War sein sinn für die natur immer schwach entwickelt gewesen, so fand er sich jetzt auf dem mit Morris gemeinsam bewohnten idyllischen landsitz Kelmscott-Manorhouse so wenig zurecht, daß Morris sehr erleichtert aufatmete, als er sich gezwungen sah, ihn aus dem besonderen grunde zu verlassen, daß ihn sein krankhafter zustand von ein paar harmlosen anglern annehmen ließ, sie hätten ihm schimpfworte zugerufen, was bei ihm einen aggressiven wutanfall auslöste. Nach London zurückgekehrt, litt er auch da naturgemäß unter ähnlichen störungen, und sein bruder berichtet das klägliche vorkommnis, daß er selbst aus dem schlag einer drossel beschimpfungen heraushörte. Naturgemäß ver-

einsamte er immer stärker. Seine beschwerden nehmen vielfach einen hysterischen charakter an. Seine alten freunde verschwinden großenteils von der szene, und neue treten an ihre stelle, von denen nicht immer ersichtlich ist, welche idealen beweggründe sie zu dem kranken hinziehen können, die aber auf ihn einen außerordentlichen einfluß gewinnen. Eine sonderstellung unter ihnen nimmt Watts-Dunton ein, der sich unbestreitbar die größten verdienste um ihn erwirbt; einige jahre später als er wird der schriftsteller Hall Caine sein ständiger hausgenosse. Namentlich Watts-Dunton versteht es, in außerordentlich geschickter weise auf seine schaffenslust einzuwirken. Seiner anregung scheint die ballade 'The white ship' von 1880 und die kurz darauf entstandene 'The King's Tragedy' zu entspringen. Nicht lange nachher verschechterte sich sein befinden derart, daß ein schwächezustand eintrat, in dem er zur bestürzung seiner freunde nach einem beichtvater verlangte, um ein geständnis seiner sünden abzulegen. Zu allen zeiten einem mittelalterlichen katholizismus nahe, dessen hauptinhalt das mystische erlebnis der seele in der religion ist, war er ihm in der tat niemals näher als jetzt gegen ende seines lebens. Aber hier haben wir es gewiß mehr mit dem aufschrei der von selbstquälerischen gedanken wieder einmal zerfleischten seele zu tun, die sich vor sich selber flüchtet, als mit irgend etwas anderem. Eine ungeheure seelische schwächeanwandlung bemächtigt sich seiner. Aber sie bleibt nicht ohne reaktion. Er taucht aus der tiefe noch einmal wieder auf, und es wirkt wie ein triumph, den er über seine eigene schwäche feiert, daß das letzte thema, das ihn beschäftigt, die burlesk aufgefaßte geschichte eines kampfes mit dem teufel um die seele ist. Wenig tage vor seinem tode, sozusagen auf dem sterbebett, arbeitet er an der ballade von Mynherr Jan van Hunks, die den grotesken rauchwettkampf mit dem teufel erzählt, der für den verwegenen Holländer kläglich damit endet, daß der teufel mit ihm zur hölle fährt und seinen verstümmelten körper da als pfeife in gebrauch nimmt. Mit vielem vergnügen und lebhaftem lachen las Rossetti seinen pflegern in Birchington-on-Sea abend für abend das ausgezeichnete gedicht vor, während es fortschritt. Die konzeption und der anfang zu diesem werk lag in seinen jugendjahren, als er gesund war und alle masten am schiff seiner seele bunte wimpel trugen. Jetzt, angesichts des

todes, weit entfernt davon, sich schiffbrüchig zu fühlen, war etwas von dem alten jugendübermut zurückgekommen. Die geistige kraft, die sich siegreich über alle zwiespälte des lebens in die sphäre des humors erhoben, lebt noch einmal auf und wird erst vom tode selbst zerbrochen. Es war gegen ende März 1882. Am Ostersonntag, den 9. April, schloß er die augen. Eine von den ärzten sehr spät erst erkannte nierenkrankheit hatte das ende herbeigeführt. —

§ 7. Rossettis künstlerische veranlagung.

Schon zu Rossettis lebzeiten hat man hervorgehoben, daß er mehr in das 14. als in das 19. jahrhundert gehörte. In der tat spielt sich sein leben nicht eigentlich auf dem hintergrunde seiner zeit ab. Offenbart die persönliche geschichte von leuten wie Milton, wie Byron, wie Shelley ein gutes stück der politischen und sozialen entwicklung ihrer zeit, so scheint das bei Rossetti auf den ersten blick durchaus nicht der fall zu sein. Entspringt doch nicht einmal der einfältige und doch so folgenschwere angriff auf die 'Wollüstige schule', wie oben dargetan, der empörung einer eigentlich typischen allgemeinen geschmacksrichtung gegen ihn. Den großen, seine zeit bewegenden soziologischen fragen, aller politik und jeder art wissenschaftlicher forschung steht er mit unverhohlener gleichgültigkeit gegenüber, und wenn er sich an arbeiterbildungskursen beteiligt und dort einen ganz unkonventionellen malunterricht erteilt, so geschieht das unter dem einfluß Ruskins, entspricht aber keinem eigentlichen interesse an den sozialen reformbestrebungen. Diese zeitlosigkeit des Rossettischen lebens entspringt offenbar dem romantischen charakter des mannes. Denn wenn Ford Madox Hueffer von seiner heidnischen freude an den dingen, wie sie sind, spricht und diesen im grunde, wie er meint, unenglischen zug auf seine italienische herkunft zurückzuführen sucht, so fragt es sich doch, ob wir es hier nicht viel mehr mit einer, freilich der wichtigsten, seite seiner romantischen natur zu tun haben, die mit tausend organen das lebendige um sich herum erfaßt, und der die fähigkeit zu eigen ist, sich in alles hereinzuversetzen und alles zu verstehen. Diese fähigkeit teilt er mit vielen romantikern aller völker, und die fähigkeit zum verständnis wird nur in ausnahmefällen durch eine moralische tendenz gehindert, zum genuß zu

werden. Denn moralische forderungen aufstellen heißt, prinzipien anerkennen, heißt generalisieren, und der romantiker ist ein feind aller prinzipien. Ihn treibt es zum individuellen, muß es dahin treiben, denn sein künstlerisches einfühlungsvermögen in das individuelle ist zu stark, als daß er es fertigbrächte, abstrahierend zu entseelen. Naturgemäß empfindet er sich selbst auch nicht als nummer, nur der phantasielose ordnet sich leicht und zwanglos ein und paßt sich der umgebung ohne viel schwierigkeiten an. Ihm schweben viel zu viel andere möglichkeiten vor, er empfindet sich als viel zu verschieden von der umgebung, in die ihn das schicksal gestellt, als daß er sich ihr ohne schwierigkeiten einfügen könnte. Die völlige harmonie mit seiner umgebung ist bei ihm deshalb ein vorübergehender zustand. Die bei den andern vom despotismus des intellekts leicht unterdrückten kleinen unstimmigkeiten sind in der republik seiner seelischen kräfte unversöhnte, vielfach zeitlebens im aufruhr gegeneinander befindliche mächte. So kommen disharmonien zustande, die ihn schwächen. Dies gefühl der schwäche ist die sehnsucht, das unbestimmte verlangen nach einer harmonie. Für solche naturen trifft das Nietzschesche wort 'Pfeile der sehnsucht' besonders zu, weil es das ruhelose, in steter bewegung befindliche besonders treffend malt. In Rossettis seele liegen dieser disharmonien besonders viele, und so begreift man es denn, wenn seinen freunden (Knight) bei ihm die beständige innere unruhe und sehnsucht besonders auffiel. Es ist dasselbe gefühl, das in seinen bildern wieder und wieder zum ausdruck kommt, von denen viele nichts als ein einziger großer ausdruck geradezu verzehrender sehnsucht sind.

Im wesen dieses phantasiemenschen liegt das anlehnungsbedürfnis, die gewisse haltlosigkeit, die diese reichen begabungen mit gerade den fruchtbäumen gemeinsam haben, die am allerstärksten tragen. Sie ist leicht erklärlich. Schon daß ihre fülle von stimmungen und ihre fähigkeit, sich in verschiedene seelen hereinzuversetzen, sie die gesichtspunkte der andern besser begreifen läßt, führt sie unter umständen zum wechsel ihres urteils, damit leichter zu einer gewissen unsicherheit ihres urteils, und sie geraten dadurch, trotz führertums und energie, auch vor sich selbst oft ins hintertreffen gegenüber den klareren, einfacheren, wenn auch ärmeren naturen,

die bei einer einmal gefaßten und begriffenen meinung stehen bleiben. Aber auch, wenn diese unsicherheit nicht eintritt, so treibt sie bei ihren handlungen weniger die erkenntnis als das bei ihnen mächtige gefühl, und das gefühl verlangt, um stark zu bleiben, nach sympathischem mitgefühl. So spielen im leben dieser leute oft viel dürftigere geister als stützpunkte eine bedeutsame rolle, und es versteht sich bei der größeren labilität des gefühls, daß die beeinflußbarkeit des romantikers stets besonders groß ist. Auf alle fälle müssen ihm aus den angegebenen gründen auch die großen konservativen mächte im soziologischen geistesleben, mit denen er nur irgendwie in berührung kommt, gefährlich werden. Sie sind das bleibende, zu ihnen flüchtet der kranke phantasiemensch, wenn die disharmonien zu mächtig werden, wie der fischer aus dem sturm auf die inseln, durchaus nicht in der erkenntnis, sich heimgefunden zu haben, denn mit seinen mitteln ist er dort mehr oder minder mattgesetzt, sondern nur weil der sturm zu mächtig wurde. Dieserhalb muß der in der deutschen romantik so starke zug zum katholizismus mit notwendigkeit im leben des Rossetti auftauchen. —

Freilich wird sich bei dem phantasiemenschen das verhältnis zum sogenannten 'übernatürlichen' einerseits nach dem zu verschiedenen seiten verschiedenen grade der intensität der einwirkungen seiner umgebung, anderseits auch nach dem grade seiner urteilskraft richten. Diese urteilskraft ist bei Rossetti nicht unbeträchtlich. Sie macht ihn zu einem scharfen beobachter, sie gibt seinen bemerkungen salz und witz. Denn wie Schlegel, wie Coleridge ist er ein geistreicher kauseur und bezaubernd liebenswürdiger gesellschafter, über alles geht ihm eine gute geschichte, nichts ist ihm so unerträglich wie langweiligkeit, und unmutig bemerkt er, er hasse nichts so sehr wie leute, die nicht leute von welt sind. Das setzt diejenigen in erstaunen, die in seinen bildern seine traumstimmungen sehen, das somnambule, die trance-atmosphäre. Sie glauben, hier einen unversöhnlichen zwiespalt zu sehen und werden gelegentlich mißtrauisch. Aber Hueffer geht gewiß zu weit, wenn er deshalb von Rossettis hang zur mystik in seinen werken meint, er habe diese dinge nur als künstlerisch wirksam aufgegriffen. Freilich läßt sich nicht verkennen, daß er sich außerordentlich weit von der mystik etwa eines mannes wie

Novalis entfernt. Niemals wird sein scharfsinniges denken, wenigstens solange er gesund ist, wie bei diesem von einem mystischen gefühlsleben unterjocht, niemals tragen ihm wie Blake die engel Gottes am hellichten tage botschaften zu, niemals auch zwingt es ihn wie Wordsworth, in dem theater dieses daseins auf die geheimnisvolle welt herauszuhorchen, in die er hinaustreten wird, wenn die tragikomödie zu ende ist, und deren große wasser und winde er jetzt schon von ferne rauschen hört. In ihm ist auch nichts verschwommen schwärmerisches, und wenn es ihn zum dämmerhaften und spukhaften zieht, wenn seine starke neigung zum schaurigen ständig wächst, so teilt er das mit allen nur ein wenig romantisch veranlagten naturen, und die eigenheit seiner kunst wird dadurch nicht erklärt. Rossettis mystik ist von anderer art, sie ist für ihn der künstlerische ausdruck für eine ungeheure steigerung des gefühls, die sich von ihm nicht anders in formen fassen läßt. Seine kunst wurzelt in etwas, das mit den eigenschaften des phantasiemenschen keineswegs notwendig zusammengeht, nämlich in seiner veranlagung zu ekstatischen rauschzuständen, die es noch am ersten rechtfertigen, wenn man als seine seelische heimat das florentinische mittelalter bezeichnet hat. Eine ungeheure intensität und steigerung der gefühlsspannung ist das allereigenste dieses mannes. Es ist früher beschrieben worden, wie die liebe zu der Miß Siddal ihn in einen wahren taumel versetzte. Aber mit der fähigkeit zu solchem erleben hat man ihn sich von anbeginn vorzustellen, wie in die wolken gehoben und über die alltäglichkeit hinaus. Es ist dafür bezeichnend, wenn er als kind bei einer improvisierten Othellodarstellung als held am ende nach einem eisernen meißel greift und sich damit so verletzt, daß er ohnmächtig wird. Dieser zustand geht auch später weit über die 'inspiration' hinaus, die in künstlerischer arbeit eine so große rolle spielt. Sie erzeugt oder ist das korrelat jener lethargie, die er selbst oft faulheit schimpft, jene willenserschlaffung, an der er leidet, und die ihn lähmt, und die doch notwendig mit ekstatischen zuständen verbunden ist. Der vorgang ist also, wenn man will, durchaus ungesund, wie das erlebnis des mittelalterlichen mystikers. Aber er ist sein höchstes erlebnis, und wenn er künstlerisch arbeitet, so wartet er seinen impuls ab, oder er beschwört diesen zustand herauf und läßt

ihn nicht weichen. Als die Miß Siddal aus Paris an ihn um geld zur weiterreise an die Riviera schreibt, legt er so acht tage und acht nächte den pinsel fast nicht aus der hand und schafft wie im fieber. Seine freunde sehen ihn in seiner frühzeit in einer absorbiertheit arbeiten, daß er völlig wie aus der welt entrückt ist und wie der große mystiker Bernhard von Clairvaux dann »sehend nicht sieht, hörend nicht hört und schmeckend nicht schmeckt«. Nur daß es nicht das erlebnis Gottes ist, das ihn im leben in diesen ekstatischen zustand versetzt, sondern vorzugsweise das erotische gefühl.

Aus diesem grunde besonders kann ihm auch die natur nichts sein. Sein bruder William Michael hat dem widersprochen. Er meint, Rossetti habe eine andere, und zwar mehr italienische, naturauffassung gehabt. Die Italiener seien in der regel nicht so eingestellt auf die kleinen wirkungen der natur, schwärmten nicht so von jedem hügel und baum, hätten nicht von Wordsworth gelernt, mit jeder naturerscheinung ein gefühl zu verbinden, sie seien mehr dem totaleindruck zugänglich, in seinen verschiedenen färbungen des heitern, düstern, anheimelnden, erhabenen usw. Rossetti sei nicht unempfindlich gegen die schönheiten der natur gewesen, aber nicht achtsam auf sie und habe sie mehr als brennstoffe für das feuer der seele wie als gegenstand besonderer berücksichtigung und analyse angesehen. Wenn er für die beschreibende poesie nichts übrig gehabt habe, so deshalb, weil sie gegenstände aufzeige und verherrliche, anstatt sie zum austauschmittel zwischen der materiellen welt und der seele zu machen. Seine kunst bezeuge seine einzelbeobachtungen in der natur. —

Es mag sein, daß gerade diese seite der Rossettischen veranlagung in der tat durch seine italienische herkunft unterstützt wird. Aber gewiß ist sie größer, als sein bruder, dessen unterscheidung an sich fein und lehrreich ist, zugeben will. Denn Rossetti geht nicht nur, wie uns berichtet wird, mit teilnahmlosem auge an einer hecke vorüber, auf der der tau wie tausende von blitzenden brillanten in der sonne liegt, sondern es fehlt ihm auch zb. durchaus an dem organ für den zauber, den die idylle von Kelmscott-Manorhouse auf alle besucher ausübt: also doch auch für den totaleindruck, namentlich in hinsicht auf seine gemütswirkung, ist er blind. In der tat kommen wir hier an die stelle, die am deutlichsten zeigt, wie weit Rossettis

weg von dem des ihm sonst so verwandten romantikers abzweigt. Die liebe zur äußern natur ist etwas dem wesen des romantikers entsprechendes. Denn vor der natur hört die vernunft und die ethik auf, sie ist das tausendfältig individualistische, ganz willkür, ganz trieb, ganz geheimnis. Der romantiker, der phantasiemensch überhaupt, braucht deshalb gewiß nicht in Wordsworths andacht vor der »geringsten blume« zu versinken oder wie Coleridge (in den Sibyllinischen blättern) wenig mehr als fledermäuse und bienen schon als trost vor aller verlassenheit des lebens zu erklären, aber eine starke neigung zur natur freilich wird man bei ihm voraussetzen müssen. Dem Rossetti jedoch fehlt sie ganz und gar. Das aber wird sich nicht vollkommen durch seine italienische abkunft erklären lassen, wenn diese auch, entsprechend der alten stadtkultur Italiens, eine stärkere neigung zur kultur als zur natur unterstützen wird. Sein gefühlsleben ist eben nicht gesund genug für den naturgenuß. Die natur hat nichts wechselndes, überraschendes, spannendes, sie reizt deshalb sein gefühl nicht an, und sie unterhält seinen geist nicht. Sie ist ruhe, und er will bewegung, veränderung, unablässig gesteigertes inneres erleben. So kann sie ihm nichts sagen. Er hat ein stärkeres raffinement des genusses nötig. Hierin nun unterscheidet er sich deutlich von der »gesunden« romantik. Denn diese hat bei aller sich aus ihrer zerrissenheit erklärenden kompliziertheit stets eine tendenz zur einfachheit und zur natürlichkeit. Sie strebt das naive an und das schlichte, die romantiker erscheinen den andern vielfach selbst als kinder. Wie stark dieser zug in der historischen romantik war, große ist bekannt. Der zug zum kindlichen konnte Heine zu dem bekannten spott gegen eine gewisse richtung in ihr veranlassen, sie seien wieder zu säuglingen geworden. Ähnlich verhöhnte man ja auch in England lange die naivetät eines mannes wie Wordsworth. Sie war nicht bloß ein zug seiner kunst, sondern wie bei Novalis durchaus ein zug seines charakters. Aber selbst Byron zeigt in der Haidee-episode seines Don Juan, daß er die sehnsucht nach einer gewissen kindlichen natürlichkeit, die alle geister in dieser zeit bewegt, wohl versteht. Von solcher neigung ist Rossetti frei. Vielmehr mangelt ihm ebenso der sinn für das schlichte wie für die natur. Dabei kann die beobachtung seines bruders noch durchaus zu recht bestehen, daß

er selbst in seinem äußern wesen von einer, wie er meint, speziell italienischen natürlichkeit war, denn sie besagt wenig für sein inneres gefühlsleben. Mit dem gekennzeichneten zuge aber steht Rossetti offenbar am eingang zur 'dekadenz'. Entgegenwirkt ihr jedoch bei ihm noch etwas, das im charakter unzerstörbar bleibt und deshalb mit notwendigkeit in seiner kunst zum ausdruck kommen muß, nämlich das edle. Es bestimmt die grenzen für das genußraffinement, und damit hat es in Rossettis leben und kunst eine sehr wichtige rolle gespielt. Für zynismus hatte Rossetti, einen so ungebundenen und unkonventionellen lebenswandel er führte und so seltsame gäste beiderlei geschlechts sein haus in späterer zeit beherbergte, doch wenig übrig. Es ist lehrreich, daß Byrons Don Juan zb. aus diesem grunde niemals seinen restlosen beifall fand, und noch 1880 bezeichnete er ihn bei aller künstlerischen wertschätzung als ein wahrhaft unmoralisches und schädliches werk. — Gerade diese züge übrigens trugen dazu bei, ihm bis ans ende gute freunde zu bewahren, trotz aller erschwerung durch seine pathologischen zustände. Und es wird ausdrücklich bezeugt, daß sie in ihm immer etwas wie einen könig erblickten.

Breslau. Levin L. Schücking.

THE WOODLANDERS BY THOMAS HARDY.

Introduction; and General Remarks.

In 1887 this novel was finished, when its author was 47 years old. As Hardy's first work appeared before the public when he was 25, and his first novel at 31, we have before us a work, not only of a man at the height of life, but also in the flowering-time of authorship. It is the fourth of the Wessex-novels and carries us to a part of South-Wessex, to a hamlet in Dorsetshire, called Little Hintock by the author, which, he tells us in his preface of 1895, is in the neighbourhood of High-Stoy, south of Blackmoor Vale, between Sherborne and Evershot.

It is not altogether indifferent where the characters live and act, as in many books; we shall always think of them in their setting "The Woodlands", which do not merely provide a background. Perhaps the description of how the Woods look from season to season, of all that is done there by those, whose immediate means of living are bound up with them, is the part, if not the finest, at all events the pleasantest to look back on. To read about the activity, the cheering work going on continually in the open air, among the varying beauties of the seasons, has the same effect, after the gloomy events just described, as in real life: that of a calming, exhilarating and consoling influence. In this sequestered spot a drama "of a grandeur and unity truly Sophoclean" as Hardy says, is enacted, the Plot of which runs as follows:

Plot.

Mr. Melbury, a timber merchant at Little Hintock and chief man of business in the neighbourhood has by a trick won his first wife away from a friend, one Winterborne, who had loved her tenderly. The idea of having ruined his friend's happiness although Winterborne married another, has been a weight on his conscience ever since, and he resolves to make amends by marrying his only daughter Grace to Winterborne's son Giles, when he sees that they seem to be attached to each other. Giles Winterborne is in the apple-and cider-trade.

Melbury wants to give his daughter the best education he can afford, so as to make the gift to Giles as valuable as possible; therefore Grace has not

stayed at Little Hintock with him and her stepmother, but has been sent to a boarding-school, to Bath and Cheltenham, has visited the Continent and returns to Little Hintock at twenty. The story opens with this event.

Already before Grace is back, Melbury begins to hesitate and to doubt the wisdom of giving her to Winterborne, because Grace's education makes it appear to him a sacrifice and a waste to marry her to a man of no higher social position and education than Giles. The fact that Giles adores his daughter is not considered by him, and when Giles's worldly position becomes worse instead of better, Melbury retracts his promise to Giles and the latter gives up all claim to Grace. Grace, who is not certain of herself, whose feelings are not yet settled, becomes interested in a young doctor, Fitzpiers, belonging to an ancient family in the county. She consents to an engagement with Fitzpiers, partly from obedience to her Father's wishes, who is gratified by the doctor's attentions; and the two are married, notwithstanding many misgivings on Grace's part. Fitzpiers is a sensual man and at heart despises the whole Melbury set, hence the marriage turns out an unhappy one. Fitzpiers falls in love with one Mrs. Charmond, a coquette, living at Hintock House, and they go to live on the Continent together. Grace's love for Giles revives and divorce from Fitzpiers, of which there is a chance, would allow the honest lovers to be married. But the faithful Giles's cup is not yet full. Just when he allows himself to hope for happiness, the dream comes to nothing. Now, when Grace's husband returns to her house, she flies to Giles in terror. She does not know the latter is seriously ill. He gives up his one-room cottage and sleeps outside in the rain, which makes his consumptive fever worse, so that his death ensues. Mrs. Charmond having been killed by a former lover, Fitzpiers who has sobered down, applies himself to winning Grace back, whom he sees in a different light after her love-episode with Giles and after some time he succeeds and they go to live in the Midlands. And so Giles Winterborne is only mourned now by an unselfish, faithful poor country-girl, Marty South, who loved him throughout; quite a background character in the story, but who has influenced the course of events at various points in the lives of the principal actors. And the book ends with this girl depositing fresh flowers on Giles's grave, while Grace has just become reconciled to Fitzpiers.

Points to be noted in the novel.

We see from this plot that there is nothing extraordinary in the ingredients for a love-story: ambitious father, obedient innocent daughter, faithful lovers, a coquette, a faithless husband, some deaths to save the situation and bring about a reconciliation. All ends happily. Quite romantic.

Nothing can be more different from the whole atmosphere of Hardy's novel than the impression the above-mentioned recipe may create: Hardy is not romantic.

There is nothing phantastic, nothing piquant about the book; there is no dreaming, but stern reality and much tragedy. Not

the tragedy of out of the common people or conditions. But the tragedy of every life, the tragic about humanity.

No matter whether we are here in an out of the world place in the Woods, far from the unnatural hothouse conditions of towns, among ordinary people with no new-fangled remarkable theories about anything; we are yet confronted with some of the burning questions of modern life, which happen to be universal truths about humanity: the tragedy resulting from the relations between parents and children; between lovers, husbands and wives; and between the different classes of society. In the book, as in daily life there is the question of education; that of marriage, love and faith; and that of social position and property.

Further our attention is drawn by the build of the novel, and the delineation of the characters. Moreover we note the place awarded to Nature in the lives of the characters. And finally, the attitude of the Author to Life, his life-philosophy becomes clear to us from the book.

So there is much more to be found in this novel than a trite love-plot.

Father and Daughter. Their characters.

In all places all over the world there is tragedy or suffering through the relation of parents and children; a tragedy the greater, the stronger the love between them. How well Hardy has made us feel the tragic in Melbury's experiences. Melbury lives for his daughter, all his thoughts, his work, his cares are for Grace. All his hopes of the future: to lift her out of his own position "so as to show the neighbourhood an example of what a woman can be". His one life-purpose is Grace. His adoration for her is only comprehensible in the light of the adoration of numberless fathers for their daughters, which seems equally groundless to outsiders.

One reads of lovers worshipping the ground on which their elected tread: here is a father, who, while his daughter is at the boarding-school, goes to look at the track of her shoe in the garden, which he covered up with a tile, that it might not be washed out. Should not this rather make us weep than smile?

She is precious to him as the apple of his eye, for she is all he has left to love after her mother's death. For her he marries again; her he wants to protect from being laughed at on

account of ignorance, as he was in youth; for her he spends a hundred a year on the fashionable boarding-school, that she may enter "the freemasonry of the educated".

Yet he becomes the cause and instrument of all her misfortunes, and throughout the book the tragic in Melbury's life thickens, as time after time Grace becomes the victim of "her father's well-meant, but blundering policy"; culminating in the moment when Grace reproaches him for having given her an education above her surroundings. Yet, if the man only knew, he has only to thank himself. That is just the pity of it. For he starts from utterly wrong notions; what but disappointment is to be expected then, for all his love, nay, even through this eye-blinding love.

He begins by rearing her delicately, as if spoiling and protecting were the fittest way to prepare a girl for life. Then, when she comes back from school, he looks upon her as his superior, because she has become refined through his money; and thinks a marriage with a noble man who loves her truly will be sacrificing her, because of the man's social position. He expects her to consider her home but homely. A life for her, in which her hands might become red, and her gait less elegant, he cannot bear to think of. When they want to assist Giles Winterborne in getting ready for the party, and Grace is going to make the tarts, he thinks such work is not so much in her line as in "your stepmother's and mine"! When a huntsman addresses her roughly in his company, his heart is bruised and he sets it down to his homeliness, feels his presence as an injury to her. When he expects her to be married to Fitzpiers, he tells her she will enter excellent society. "If you should ever meet me then, Grace, you can drive past me, looking the other way. I shouldn't expect you to speak to me, or wish such a thing — unless it happened to be in some lonely private place, where't wouldn't *lower* ye at all."

Moving, such veneration, no doubt; but it makes one impatient. And what sort of culture is the result of Grace's superficial school-education, if she can without protest listen to such speech and such views of the relations between them; and can swallow it all obediently. Only veneer. She has to go through life's suffering and be educated by it, before anything of character is to come out.

As the result of his education and all he spent on it, Melbury entertains the commercial idea that Grace will yield a good return, which for him consists in her making a marriage and position in genteel circles. He is one of those, whose respect for a man is based less on his achievements than on the standing of the family to which he belongs. "That touching faith in members of long-established families as such, irrespective of their personal condition or character, which is still found among old-fashioned people in the rural districts, reached its full perfection in Melbury." Hence his notion that Grace's happiness depends on her entering genteel life, and his repeated efforts to "sow in her heart cravings for social position which were not an outcome of her nature". So far from being a necessity for her, the responsibility of being "the worldly, the social hope of the family" is distasteful to her.

But she "reverently believes in her father's sound judgment and knowledge, as good girls are wont to do", is accustomed to obey him and has not yet sufficient self-assertion to act according to her own thoughts. This unfortunate respect for property, this hankering after "the genteeler circles" in Melbury, is the cause of much dubiousness in Grace's line of action, and a source of misfortune for Winterborne as well as for Grace.

In some things Melbury may show himself a sensitive man, but in respect of marriage he is but a rustic, and there is only one word for his point of view: coarse.

His own marriage came about by robbing another man of the woman the latter loved tenderly, by a trick. When Grace has been educated, he considers it a sacrifice and a waste to marry her to Giles Winterborne; yet when Fitzpiers wants to court her, he does not think it beneath her, to "make it all smooth for him and to lead him on to marry her". His expression: "you've flung your grapnel over the doctor", already shows his view of marriage sufficiently. Afterwards too, when he thinks she can be divorced from Fitzpiers, he advises her to begin to encourage Winterborne; and to the latter he writes in order to hurry him on in his love-making; in short, he is pleased in "starting them at once". He does not see that such furtherings of affairs of the heart from outside are specially disgusting, and a very dangerous experiment to the victims. Again, his opinion is that it is dishonourable to break off her engagement, when Grace has come to the conclusion that she does not whish to marry Fitz-

piers. Dishonourable for the parents too. He thinks it would make them laughing-stocks; and is incensed at the idea, thus putting the seemliness of things and his own cherished plans for her above his daughter's real happiness. Only when he learns the truth about Fitzpiers's faithlessness does he begin to doubt the wisdom of what has been to him a matter of course: "that a woman once given to a man for life, took her lot as it came, and made the best of it." All these ideas about marriage are those of a practical rustic, and they make Melbury very life-like, but they are not such as to ensure real happiness to his daughter.

And now misfortune proves a better education for Grace, and she outgrows her father's notions, and acts according to her own lights; she "falls back upon her latent early instincts" and from the development of these, we see a larger, worthier Grace slowly emerge . . . and . . . then slowly decline again to a less elevated, if characteristically human plane, less worthy, yet with the same larger outlook. How, we shall see presently. But the picture of the tragedy of Melbury's disappointment in his life-purpose, on realising that his repeated mistakes are the cause of Grace's unhappiness, appears complete, when first he becomes afraid of advising Grace any further, and then ends by no more understanding her, when she gets reunited to Fitzpiers, thus losing her when she goes to live in the Midlands with her husband.

We will now consider this rise and partial fall in Grace's character.

She is at first the sweet, elastic, and refined-looking girl of twenty, whom everybody must love, because of this natural sweetness. She is a little vain; well-trained, with the delicate but somewhat artificial manners of the boarding-school; does not assert herself, but trusts others' thoughts and deeds. She likes Giles, but her feeling is not overmastering; she considers the arrangement thas she is to marry him "not so much as a matter of sentiment as one of faith". We see that she is quite a child, a crude country-girl following her instincts. Her feelings for Giles grow stronger after his social misfortune, and she wishes to marry him. But chance checks her first independent step, and . . . she is too timid to continue, but drifts on, after her father's will. Later on she tells Fitzpiers that "there was nothing serious between Giles and her", and it is true she was never conscious of it. Ambitious she is not, and if she entertains any pleasant thoughts about her

visiting Mrs. Charmond of Hintock House, or about her marrying a professional man of good family, it is on account of her father mostly.

But what is it she herself feels for Fitzpiers? She is troubled by his contiguity from the first, and there is not only the physic influence, when chance has put her thrice into his arms, but he also exercises a "certain fascination or psychic influence" over her; in short, she is conscious that Fitzpiers "acts upon her like a dram, biassing her doings, and afterwards leaving her in a mood of regret". "A consciousness of hazard in the air, not love or ambition", excites her in his presence, and these feelings, together with the mystery of his past, his knowledge, his professional skill, his beliefs, which she all idealizes, form the ground for her engagement to him. She floats with the current because of the prospect of her position as his wife giving her the possibilities "of a refined and cultivated inner life". But her instincts show her the falseness of her position already during the engagement, and again it is her instincts which divine the truth about Fitzpiers's real nature, when she wants to break off the engagement. Too honest and simple to see through his lies, her second independent step is foiled by the shame at her own suspicions. And so she is married, and almost at once neglected by her faithless husband. Then the school of experience brings out and develops all that was latent in her, but which was not strong enough for independent action. And we see a Grace who learns to think and to act for herself, slowly indeed, with much hesitation, but yet there is a strengthening and growth in her character. Her perceptions of "what is great and little in life" are widened and she prefers unvarnished to cultured virtues. Even Giles notices that she has "more ideas, more dignity and more assurance". Her words to Giles, when she has the illusion of a possible divorce, that she does not feel morally bound to her husband, "no woman of spirit could", show us that she is on the way to become a woman of spirit. Yet she is in many respects the old Grace, still too girlishly shy to allow Giles a kiss; and still too conventional and susceptible to be in the same hostelry-dining-room with a mixed company of dairymen and butchers; still looking to her father for the cue before acting. But there comes a time when she no longer does so, when her father would have her consent to live with Fitzpiers again at Little Hintock. Here is her third

independent step, her flight to Giles, not checked by any half-heartedness. The larger Grace not only thinking, but actually saying to Giles: "Appearance is no matter, when reality is right." And when she is afraid that Giles is ill, she even overcomes her own temerity so far as to call him into his hut, which he has given up to her, saying: "Come to me, I don't mind what they say or what they think any more." Yet there is no decisive action, "till the dreadful enlightenment spreads through her mind that she is too selfishly correct, and propriety is killing Giles."

But then it is too late for him. Then the perception of Giles's purity and delicate chivalry, to the extent of self-sacrifice, "adds reverence to the love felt for him" by this woman who "had more of Artemis than of Aphrodite in her constitution". And so we see Grace at her best.

But she is not a heroine, she is very human, and in triumphing over Fitzpiers, her egotism, as it hurt Giles when alive, so it stains his purity when dead, and is an insult to his sublime self-sacrifice. After her reverent love for Giles we do not like to think of her as sliding down again to the level of a Fitzpiers, be it a chastened one. "How can any woman who is not a mere man's creature join him after what has taken place." These are her own words to her father. Yet there comes a time, not so very long after, when Fitzpiers's "suave deference to her lightest whim", his behaviour "as of a thrall to an empress", together with her reflections on "the awfully solemn promises she had made him at the chancel-steps" prepare her for that which chance brings about, her reunion with Fitzpiers, who really cares for her, now that he has discovered Grace is not sure property and has the power to retaliate. And now follows Grace's fourth independent step, the last in the book, her joining Fitzpiers at the Earl of Wessex Hotel at Sherton. In coming with her husband she shows by a deed she does not care about appearing rather contemptible and ridiculous to her father and his men. Her father wonders "whose neck he'll be coling next year"; the men give it as their opinion, that they need not have made so much excitement, if they were going to make it up again, after all.

Not only does she show at this juncture that she has outgrown her father's direction, but also that she puts in practice, what was little more than theory when said to Giles: "I don't mind what they say or what they think any more."

This is indeed no cardboard heroine, but a living woman, who has become independent of guidance and of appearances.

But is Grace Hardy's ideal of womanhood?

Grace and Marty. Marty's character.

If we turn to Marty South, I think we get nearer to that, although even less of a heroine, and just as human as Grace. If Grace may be called the heroine, meaning the centre, of the plot, Marty is the heroine of character.

She is the daughter of one of Melbury's men, and, as she has known care from her youth upwards, she is a plain girl at twenty, her only beauty being her hair; but she is also a girl who "turns her hand to any work".

With her the book opens, with her it is brought to a close. When we look back on the Woodlanders after the reading, our thoughts linger with Marty even with more pitying love and admiration than with that other child of Nature, Giles Winterborne. Perhaps because she is almost the most insignificant person in the book. How very seldom the name of Marty South is mentioned! What is there to be told of her life? Hardly anything happens to her. We hear a little of her work, in a few words we are told that her love is not returned, and that both her father and the man she loves die. Indeed, she once fetches a good price for her hair, when straitened for money; that is rather out of the common. Else there is nothing remarkable. But very little more is told us of her inner life, in a few sentences, sparingly sprinkled about the book. Yet this little is enough for a master like Hardy.

Unimportant though the few events in her life may seem, every one of them is not only of the highest moment to herself, but also catches into the wheels of the lives of the others; sparingly though the glimpses into her inner life may be given, set off against the characters of the other women, they reveal to us the complete character; beautiful and sad at once, like tears, sublime like Nature, through genuineness, suffering and silence. We remember Melbury's adoration for Grace at twenty. Now if old John South had worshipped his daughter in such a way, it would have been rational; she who works through the nights for him when he is ill, till her hands are blistered, who earns their living, who sells her only beauty, her hair, to make both ends meet, who nurses him till his death and receives only the

grumblings and complaints of invalid old age instead of worship. We remember all Melbury's cares for Grace's future. Well, Marty is not spoiled in this respect. Nobody idolizes her, nobody takes care of her, or protects her. Nobody maps out her future, nobody settles property, or bonds, securities and title-deeds on her. On the contrary; her father, as everybody else, knows the cottage he lives in will go to Mrs. Charmond on his death, yet no provision whatever is made for her. Nobody gives her an expensive education, though she gets a real one and Grace only a sham one. There is only the education she receives from hard work and necessity, from grief and from Nature. Marty, whose deeds are admirable in their simple directness, whose thoughts are profound, and poetical, and whose character is sublime in its activity, self-sacrifice, faith, suffering, and silence, would be worth everybody's love, but she is heeded by no one, she remains solitary, forgotten and neglected by man and woman. The author shows her to us strikingly so at the death of her father, when she sleeps in the same room with the corpse.

Active she is, there is even quick decision to act. Her skill at spar-making, at bark-peeling and such-like work are out of the common. In the case of her hair, as well as of her letter to Fitzpiers her acts are sudden. She takes care Winterborne does not notice her love for him, though their work brings them together at all times of the day or night, and though they are on a level in their "intelligent intercourse with Nature"; in body and mind always near each other. Yet she can truly say: "the one thing he never spoke of to me was love; nor I to him". She is not a Mrs. Charmond. At dead of night she walks through the woods alone, and experiences Night's outdoor influence of banishing subjective anxieties. "In the lonely hour before day the grey shades, material and mental", seem to her also "so very grey". When Winterborne plants the fir-trees and she holds them in position, she is so much in sympathy with these trees, that they appear to her like fellow-sufferers, sighing as soon as planted, as if sorry to begin life in earnest, — "just as we be". Speaking about the customs of pheasants, her thought is: "the weather is almost all they have to think of, and so they must be lighter-hearted than we." When the quarrelling birds singe their wings, she says: "that's the end of what is called love". Her sorrow makes her poetical thoughts about all she observes in Nature more profound.

and as she observes the suffering in Nature too, we notice in Marty this reciprocal action of Man on Nature and the reverse, which make their unity seem a matter of course to us.

Marty knows no jealousy; she always smothers her own feelings, and tries to help Giles or Grace, advising Giles about his party, or on Midsummer-eve telling him where to stand to catch Grace and leading Grace in his direction. She does not believe in it herself, not being superstitious. She continues loving Grace. She writes the letter to Fitzpiers that the husband may come to his senses. She never tells anyone about Grace being at Giles's cottage. She tells Melbury and afterwards Fitzpiers that Giles gave up his hut. She accompanies Grace to the meeting with Fitzpiers, and at the gate of the graveyard, comradeship makes her wait for two hours, before she goes in, as Grace does not come. And her faith to Giles is touching and shows once more the poetry that is in her. At Giles's death-bed she should like to pray for his soul and does so. She stays with his body when Grace goes home. She polishes and keeps his tools and wishes to have his press and apple-mill and travel with it as he had done. She goes to his grave with flowers, when Grace has already become reconciled to her husband, although he did not die for her, but for Grace. And she knows she can never forget him, as her daily work will constantly remind her of him, "whether she will be planting larches, splitting spar-gads, or turning the cider-wring". And the author's veneration for such a woman shows itself in his final description of her at Giles's grave:

"As this solitary and silent girl stood there in the moonlight, a straight, slim figure, clothed in a plaitless gown, the contours of womanhood so undeveloped as to be scarcely perceptible, the marks of poverty and toil effaced by the misty hour, she touched sublimity at points, and looked almost like a being who had rejected with indifference the attribute of sex for the loftier quality of abstract humanism."

Giles and Fitzpiers contrasted. Their characters.

What sort of man did she love?

This Giles Winterborne is in almost every respect the opposite of Fitzpiers. With all his opportunities through birth and education, the latter is only a clever doctor who does not derive much benefit from his studies, either in metaphysics, chemistry,

or anatomy, frittering away his time, as he does, on these hobbies. Neither has he any perseverance in his profession; but is a clever talker and a smooth self-confident man of culture. But his culture is something so theoretical that he despises Melbury and his class, though taking his father-in-law's money and living in his house. He is ambitious in spite of his theoretical philosophy that the secret of happiness lies in limiting the aspirations. He has a vast knowledge of the sex, and is well-conscious of his success there, and modesty is not a virtue of this type of man. He makes love to several women at a time. Gratification of every desire has made him incapable of self-denial.

The illiterate Giles has had none of Fitzpiers's opportunities; yet he is the nobler man. He too has various occupations, being partly fruit-grower and cider-maker, partly woodsman. However, through loving application to his work he does it as well as is possible, and knows this "wondrous world of sap and leaves", so well that he sees "by a glance at a tree-trunk if the heart is sound; or by the state of the upper twigs, the stratum that has been reached by the roots."

But he is not a man for society, he is awkward, not too perceptive in subordinate matters, soon absent-minded, uncommunicative, and cannot well express his feelings or thoughts in words. He is unpractical where his own advantage or wishes are concerned, and stretches humility and modesty to a degree of undervaluing himself. He is not only a strong man of action, but also one of strong feeling; yet he is generally marked by an "imperturbable poise". His love for Grace is deep and distracting, but he severely represses his feelings, and his self-control is such as to seem indifference sometimes. He is very conscientious and unselfish, honest, manly and tender; he is faithful to the one woman he loves. He has the cardinal virtues according to Schleiermacher, mentioned by Fitzpiers, viz. Self-control, Perseverance, Wisdom (not worldly wisdom) and Love. Where a Fitzpiers makes debts, he pays on the nail. He does not despise subordinates, and his man Creedle mourns a good master in him. Highly unpretentious, he does not speak about his own illnesses, misfortunes or griefs. He always thinks and takes more trouble about others than about himself; is not offended when snubbed, but thinks he is worth no better treatment. His grief he bears manfully without ever complaining, hiding his "dismal or bitter

feelings" at "having always to renounce under a complacent exterior"; rising above his disappointment or sorrow through his work. His pure affection is anything but passionless, yet his chivalry surpasses even Grace's trust in his strength, and becomes self-sacrifice without a word or gesture that might have saved his life. And dies for his love in silent heroism.

Build of the novel. Choice of material.

In reading the Woodlanders and comparing the characters, there are continually moments at which we are set thinking of the build of the novel and of the realism in the choice of material. Hardy is so very precise in giving us the descriptions of all sorts of objects in use in the neighbourhood or in some trade, and the way in which they are used by the common people in their work in the woods and orchards. No doubt the practical man in him, the architect delights in relating the exact appearance of such things, and especially the proper way to use them, which makes the scenes where they are handled alive and interesting to us. And when the author shows his love of manual work rightly done and the refining influence that may go out from it, we too appreciate it better than before. No wonder that a Mrs. Charmond is morbid, gloomy and in tears, laughing, drinking champagne, and singing amatory songs to herself, all in the same evening. One wishes wholesome work for her.

Here follow some examples of this knock of Hardy's. There is Mrs. Dollery's tilt-van with the glass window at the back; and that striking remark about the constructive spirit of Melbury's waggons: Very noticeably it is the artist-builder in him, calling up a picture of the past where he describes Melbury's house; and speaks of the eloquence of architectural structures, when it is "as if the original dream and vision of the conceiving master-mason were for a brief hour flashed down through the centuries to an unappreciative age". We learn how old Grammer Oliver handles the spit for roasting the meat; how Marty uses the bill-hook in spar-making; how Melbury's men and Marty set about peeling the bark off trees; how Giles and his men work the apple-mill and cider-press with all their tools, the strainers and tubs and shining shovels and horsehair bags; how they make the pomace-cakes used for fuel; how Giles and his men make the hurdles of hazel brushwood; how Giles and Marty plant the young fir-trees;

and not only do we get into the soul of the work and its influence on the workers and the reverse, but the movement and life of the scenes afford delightful pictures, now of the solitary worker, now of groups of them.

Group-effects.

Specially striking pictures are: the wood-auction; Giles coming up-hill with his cider-apparatus, drawn by the horses, and looking like "Autumn's own brother", just when Fitzpiers has disappeared down the hill on Giles's horse on his way to Mrs. Charmond; or, Giles when shrouding South's tree, climbing higher, away into the mist, after Grace has given him up, "cutting himself off more and more from all intercourse with the sublunary world." There, "motionless and silent, all blackness of fog and night around him", he sits on a bough, "his elbow in a fork and his head rested on his hand". The scene brings one into the mood which Hermann Hesse has expressed in the following lines:

> Seltsam, im nebel zu wandern!
> Einsam ist jeder busch und stein,
> Kein baum kennt den andern,
> Jeder ist allein.
>
> Voll von freunden war mir die welt,
> Als noch mein leben licht war;
> Nun, da der nebel fällt,
> Ist keiner mehr sichtbar.
>
> Wahrlich, keiner ist weise,
> Der nicht das dunkel kennt,
> Das unentrinnbar und leise
> Von allen ihn trennt.
>
> Seltsam, im nebel zu wandern!
> Leben ist einsamsein.
> Kein mensch kennt den andern,
> Jeder ist allein.

But to return to Hardy's group-effects, we notice as such Giles's party the midsummer-eve frolic, the bark-ripping and the tea in the shed, Fitzpiers meeting the wedding-procession, Fitzpiers's three wives entering his bedroom, Melbury's search-party when Grace is missing. Sometimes there is something stagey about them, as in the last but one, and in the last case mentioned, where Hardy, as the story draws to a close, even brings all the minor characters together; even Percomb reappears for a moment,

who is introduced at the opening of the story, and of whom we never hear again till this reappearance at the end. The whole scene is as ludicrous as in a farce on the stage where all the minor actors enter too for the finale, all there, to receive the applause after the curtain falls, and reminding us of their part in the action and the unity of the whole. And as our attention is first drawn to Marty at the outset, so our thoughts linger with her at the close of the book, standing solitary at Giles's grave. All this certainly heightens the effect of unity in the story, as does much of the

Balancing and contrasting of situations and characters.

We have already noticed how the relations between Marty and her father, and Grace and hers are opposed. Then these is the contrast between Grace's and Winterborne's love for each other, and that of Felice Charmond and Fitzpiers; between the morality of a country-girl like Marty, and that of Suke; between Felice Charmond taking care Fitzpiers notices her love and Marty taking care Giles does not notice hers; and finally, the contrast on almost every point between Giles's and Fitzpiers's character. Yet, though heightening the unity of the story, this balancing of scenes and characters, the parallel incidents such as the nursing of Fitzpiers and of Giles, often leave an impression of unnaturalness, as if the machinery were too obvious, the frame too visible. There are moreover

Improbabilities.

in the book. Marty comparing Percomb to the Devil in the penny Faust-book, Melbury discussing his family-cares and secrets aloud in his garden at night for any one to hear them, strike one as such; as also Melbury explaining to his men his reasons for giving Grace a thorough education.

Grammer Oliver repeating Fitzpiers's philosophisings after his reading of Kant, Fichte and Schleiermacher is rather improbable, large though her brain may be. The build of the novel is also a little too visible, when after Grammer Oliver's conversation about Fitzpiers, Grace falls asleep full of thoughts of the latter, on the first night of her home-coming. When Giles has been stroking the flower in Grace's bosom, he ascribes his liberty to having seen the same thing done by Fitzpiers and Felice that day; this is

machinery too; and Grace does not as a rule use expressions like: "Association of ideas", to Giles. Grace and Mrs. Charmond clinging to each other for warmth when they have lost the way; Melbury walking through Mrs. Charmond's house and peeping into the rooms quite unnoticed are other improbabilities; while the height of improbability is reached when Fitzpiers, under the influence of his fall, the darkness and the rum does not recognize his father-in-law, who takes him home on his horse, and is made to utter his inmost thoughts to the last man who should hear them. But these objections are quickly forgotten when we think of the advantage we derive from Hardy's grouping of his characters according to their relation to Nature.

Relation of characters to Nature.

Those closest to Nature, those most intimate with the life of the trees, viz. Giles and Marty, have the noblest, the sublimest characters; the more wordly ones, Melbury and Grace are far less noble; while in the case of the perfectly worldly town-people, Mrs. Charmond and Fitzpiers, we sooner think of questionable than of noble characters.

Hardy's relation to Nature.

And then, what beauties there are scattered throughout the book in the description of the woods, showing Hardy's knowledge and observation of natural phenomena, his fine descriptions of them and his apt use of them at the proper psychological moment. It would be doing damage to their forcefulness to lift them out of the context, but remembering Marty's thoughts about the suffering in Nature, we will only draw attention to Hardy's sympathy with our fellow-sufferers, the trees. The case of the sighing pines already mentioned is not the only one. The creaking sound of the branches which "rub each other into wounds", and "other vocalized sorrows of the trees", the "melancholy Gregorian melodies" which the air wrings out of them; "the crooked limbs, and stems wrinkled like the face of an old crone"; "the leaf deformed, the curve crippled, the taper interrupted, the vigour of the stalk eaten by the lichen, the sapling strangled to death by the ivy", all these expressions point to human-like suffering and show Hardy's love of the trees. And we will point to some instances of the many fine comparisons, derived from Nature, which

may be enjoyed in the book; for example "The fire shining through the loose hair about Grace's temples as sunlight through a brake". Or this: "Her heart rose from its late sadness, like a released bough." While the opposite impression is powerfully given by a comparison of Nature to Man, where he speaks of "rotten tree-stumps rising from moss, like black teeth from green gums"; or of "lanterns with wan circles round them, like eyes weary with watching".

Matrimony, love and faith.

In the preface of 1895 to the Woodlanders, Hardy tells us that in this, as in some others of the Wessex novels "the question of matrimonial divergence is involved". We may therefore look to find opinions on love and marriage, on constancy and faith in the book. We know now that we need not expect romance, but life, mixture of light and shadow. Silent love, strong yet finding no expression, and on the other hand voluble love, but superficial and scattered.

Giles can only show his love by his life and death. Fitzpiers can make it the subject of fine talk. Many of the opinions about love come from his mouth therefore.

He says: Human love is a subjective thing — the essence itself of man, as that great thinker Spinoza says, it is joy, accompanied by an idea which we project against any suitable object in the line of our vision just as the rainbow iris is projected against an oak, ash, or elm-tree indifferently.

And again: I am in love with something in my own head and nothing-in-itself outside it at all. Again: Sorrow and sickness of heart is the end of all love, according to Nature's law. Or this: Love for ever and ever is a pleasant thought and costs nothing. Marty says about the desperately quarrelling birds, flying off with singed wings: That is the end of what is called love.

Such and similar thoughts in these two people, one the embodiment of faith, the other even at the moment of winning a wife feeling affection of some doubtful sort for a coarsely sensual country-girl, tend to impress us as being the recognized truth about love, while Hardy tells us: there is no such thing as a stationary love: men are either loving more or loving less. Fitzpiers's diagnosis of love anything but makes him immune against this kind of disease. He is, Hardy tells us, a man with a "double

and treble-barrelled heart"; who has noticed himself possessed by five distinct infatuations at the same time. Hardy considers this a selfish kind of love, "differing from the highest affection as the lower orders of the animal world differ from advanced organisms, partition causing not death, but a multiplied existence". Marriage with such a husband proves anything but an ideal one. Besides his regrets of "having clipped his wings", there is soon so little union between Grace and the faithless Fitzpiers that he does not even consult her about a decision on the new Budmouth practice, simply saying: "I have changed my mind!" Hardy tells us there is not even "that single-minded confidence and truth between them from which might spring their second union", after the loss of her ideals of him, "the new foundation for an enduring and staunch affection — a sympathetic interdependence, wherein mutual weaknesses are made the grounds of a defensive alliance"; which is, Hardy implies, what marriage often means. And we are not astonished at Hardy making Grace wonder "if there is one world in the universe, where the fruit has no worm and marriage no sorrow". Hardy calls it a melancholy fact that the supposed infidelity of his wife "stings Fitzpiers into passionate throbs of interest concerning her". Indeed, Grace is right in her reflection that her marriage has been a frightful mistake and . . . a degradation to herself. And Hardy makes her ponder on her promises at the altar-steps; on the question whether one's conscience is bound by "vows the force of which is not recognized at the time of making"; and on the question "whether God does really join men and women together". Further than wondering we do not get. His private judgment, Hardy has warned us in the preface, we are not going to hear on these points; he leaves every one of us "to solve the immortal puzzle, which is left where it stood in this book: — given the man and woman, how to find a basis for their sexual relation".

Marriage is a distinct covenant or undertaking decided on by two people fully cognizant of all its possible issues and competent to carry them through. He or she who after its vows feels a third person better suited to his or her tastes, is depraved.

This, says Hardy, is what some people say.

This covenant does not afford the greatest happiness to the units of human society during their brief transit through this sorry world. Every thinking person from a broader point of view

acknowledges that there is something more to be said on this covenant.

That is what other people say.

There being no children to complicate the situation in the Woodlanders, the question is put clearly before us.

Hardy leads us to think that it would have been in accordance with morality, logic, happiness and self-respect, if Grace and Giles after their love-scene in the woods, had said: "out upon such a covenant!" and had become husband and wife.

Not that Hardy is an advocate of illegal love, anyhow. In striking juxtaposition to Grace and Giles's love there is the passion between Felice Charmond and Fitzpiers; the former healthy, a natural, fresh, out-door plant; the latter morbid, a growth forced in stifling drawing-room air. Outwardly alike as the nursing of their lovers may seem, there is "infinite spiritual difference". There is only shame in Mrs. Charmond when she confesses being Fitzpiers's slave. There is pride in Grace when she makes her husband believe she has lived with Giles as his wife. The contrast between Giles's noble death and Felice's despicable end is insisted on. So Hardy leaves no doubt about the difference of atmosphere and the misery which accompanies such-like sexual relations. But even this distinction is like a foil, making the other case so much the more acceptable to the reader.

Does Hardy give us a picture of his ideal of marriage? Not in the one supposed between Grace and Giles. But where he speaks of Marty having been Giles's "true complement in their intelligent intercourse with Nature", and their having been able to speak "in a tongue that nobody else knew, the tongue of the trees and fruits and flowers themselves", of their complete unity with Nature, the author has a vision of what marriage might be, if . . . there were love, where there is spiritual union.

Which there is not; and this is in accordance with

Hardy's Attitude towards Life.

As far as can be gathered from this book, this attitude depends on the observation that everything happens as a natural consequence, an outgrowth of something that preceded, something already given. This something may be a mere trifle. Hence the course of one's life is not shaped by extraordinary events or by uncommon, remarkable ones; no, it is the Irony of Life, that

such trifles may have the most important influence on the history of one's life; one may be baffled in one's self-appointed way by chance acts, words, thoughts, often quite outside one's ken, of which one is unconscious while they are shaping one's fate. We notice many such trifles in the Woodlanders, which often lead to weighty consequences. Felice's pocket-handkerchief, Marty's hair, Marty's letter, "that tiny instrument of a cause, deep in nature", as Hardy calls it; all the subordinate trifles at Giles's party, tragi-comic, yet of lasting influence on a man's life; Mrs. Charmond and Grace standing before a mirror at Hintock House, the sawing of the tree before South's cottage, these are a few of the numberless examples to be gathered from the book.

Let us take the last-mentioned cases and follow link after link of the chain of events:

Mrs. Charmond notices she looks old beside Grace, so she drops her. Melbury thinks it is owing to Winterborne's party and Grace must promise him not to meet Giles any more. She tells Giles who is cutting South's tree. His stern mood in consequence results in his angering Mrs. Charmond when the timber-cart and the carriage meet in the narrow lane. The cutting of the tree causes South's sudden death, which prevents the lengthening of Giles's lease; his former rudeness draws out Mrs. Charmond's refusal of his request. The loss of his house makes him lose Grace.

This is one consecutive part of the chain of events, and we notice: inexorable law of cause and effect; any trifle or chance circumstance counts and may have the direst consequences, quite out of proportion to the slight cause. By the irony of fate we often unwittingly cause our own misfortune. All this results in much tragedy in human lives, and Hardy is not one who devoutly believes everything in a man's life to be ordained all for the best. He speaks of: "a sense of the intractability of circumstances", of "the finger of fate that touched Grace and turned her to a wife," of the "miserable creatures of circumstances we all are", of "the petulance against that intangible Cause which has shaped the situation, but is too elusive to be discerned and cornered by poor humanity in irritated mood".

Poor humanity, helpless against chance circumstances, rouses Hardy's pity. "Nature does not carry on her government with a view to such feelings as Melbury's for his daughter and when

we don't shut our hearts against the blast, they must suffer buffetting at will by rain and storm." Again he speaks of "the Unfulfilled Intention which makes life what it is", in the woods as in the city slums. Very explicit he is, where he speaks of "seemingly isolated lives, but whose lonely courses formed no detached design at all, but were part of the pattern of the great web of human doings then weaving in both hemispheres from the White Sea to Cape Horn". And again where he calls his characters "victims of Time", and says that "nothing but a cast of the die of destiny decides about their social position". We are reminded of man as the instrument, weaving "am sausenden webstuhl der zeit".

Humour and Atmosphere.

Hardy's point of view does not make the book bright reading, the atmosphere is rather gloomy on the whole, relieved by only very little humour, which comes almost wholly from the side of the working-people; as, when Melbury's men are talking about doctors "the worse they be, the better they be", or on medicine being worthless, as "it had no taste in it at all"; or Creedle saying of the slug on Grace's plate that it was well-boiled: "God forbid that I should ever serve a live slug on a plate of victuals;" or Mrs. Dollery saying she would not live at Little Hintock if they'd pay her to. "Now at Abbot's Cernel you do see the world a bit."

Not that these people are so much cheerfuller than the others. To them there is no humour, only, their conversation and opinions strike us as humorous. So that even in this source of our smiles there is the irony of things visible. Yet, Hardy tells us: "Even among the moodiest the tendency to be cheered is stronger than the tendency to be cast down; and a soul's specific gravity constantly re-asserts itself as less than that of the sea of troubles into which it is thrown." So elastic is human nature.

Conclusion.

And though we may be shown to be determined all round, Hardy's determinism leaves the possibility to grow, as exemplified in Grace's and even in Fitzpiers's growth through experience and suffering; hence the responsibility to grow is implied. From this book we may not call Hardy "a pessimist, i. e. a man lacking

in mental courage", as a critic [1]) calls him. The creator of Giles Winterborne, of the man bearing his fate heroically, in grim silence, does not show us idyllic pastoral dream-life in "The Woodlanders", but shows us the beauty of reality, even the unavoidable, bitterest reality faced by Man, noting all its misery, valuing its unity, accepting it in conscious heroic submission.

Zieriksee. C. R. Meibergen.

[1]) James Stephens in the English Review April 1914.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Das Epinaler und Erfurter glossar, neu herausgegeben nach den handschriften und erklärt von Otto B. Schlutter. 1. teil: *Faksimile und transliteration des Epinaler glossars.* 29 tafeln in lichtdruck und VIII + 28 ss. text. 4°. (Bibliothek d. angelsächs. prosa, hrsg. v. Hans Hecht 8, 1.) Hamburg 1912, Henri Grand.

Das durch Franz Mone entdeckte und 1838 zuerst veröffentlichte *Epinalglossar* ist in neuerer zeit von Henry Sweet dreimal herausgegeben worden: zuerst in einer faksimileausgabe (London 1883), dann die angelsächsischen bestandteile zusammen mit denen des *Erfurter-* und *Corpus-glossars* in den *Oldest English Texts* (1885) und nochmal in *A Second Anglo-Saxon Reader* (1887)[1].

Seitdem ist die kritik der ältesten angelsächsischen glossare namentlich durch Otto B. Schlutters verdienstliche untersuchungen wesentlich gefördert worden. Es hat sich herausgestellt, daß in den anscheinend lateinischen formen noch manches altenglische sprachgut steckt, und vor allem hat Schlutter über die quellen vieler glossen belangreiche aufschlüsse geliefert. Aus der tatsache, daß das Epinalglossar eine größere anzahl Aldhelmglossen enthält, kommt er zu dem schluß, daß die übliche frühe datierung, vor 700, falsch ist.

Bei der schwierigkeit, die viele sprachliche formen des Epinaler und Erfurter glossars der erklärung bieten, ist ein zurückgehen auf die handschrift oft dringend wünschenswert. Da die Sweetsche faksimileausgabe heute manchem schwer zugänglich ist, war es ein dankenswertes unternehmen Schlutters wie auch des herausgebers

[1]) Diese letzte ausgabe wird von Schlutter nicht erwähnt und scheint auch von andern übersehen worden zu sein.

und verlegers der *Bibliothek der angelsächsischen prosa*, durch eine neue faksimilierte ausgabe diesem mangel abzuhelfen.

Der vorliegende 1. teil liefert zunächst auf grund einer photographischen neuaufnahme der handschrift durch die firma W. Hof zu Basel eine wiedergabe des ganzen glossars in lichtdrucktafeln, die von der firma Meisenbach, Riffarth & Co. in Berlin verfertigt worden sind. Die hs. des Epinalglossars ist ein palimpsest; »spuren der früheren schrift«, sagt Schlutter, »finden sich an den rändern, auf und zwischen den zeilen noch allenthalben und erschweren zuweilen die feststellung der lesung, wie nicht minder die durch ausreiben der älteren schrift hervorgerufene dünne des pergamentes tut, die die schrift der rückseite stark durchscheinen läßt. Dazu kommt, daß das glossar anscheinend lange ohne einband gewesen und die schrift auf manchen seiten durch wasser und feuchtigkeit ebenso wie durch reibung gelitten hat.« Die feuchtigkeit hat »allenthalben falten in dem dünnen pergamente erzeugt«, die der photographischen aufnahme nicht geringe schwierigkeiten boten. Der photograph hat dem durch glattziehen des blattes, soweit es ging, abgeholfen; aber wegen zu großer dünne oder zu arger verschrumpfung mancher blätter konnte dies mittel nicht überall angewandt werden. Manche stellen der faksimiletafeln sind deshalb trotz aller bemühungen des photographen und lichtdruckers undeutlich oder unleserlich; und das wird leider dadurch verschlimmert, daß der herausgeber aus praktischen gründen die hs. nicht im folioformat des originals faksimiliert, sondern den nachdruck auf quartformat verkleinert hat. Diese maßnahme, die wohl mit rücksicht auf den preis erfolgte, ist im interesse der wissenschaftlichen brauchbarkeit des werkes sehr zu bedauern.

Freilich wird diesem mangel der ausgabe in erheblichem maße dadurch abgeholfen, daß den tafeln eine diplomatisch genaue transliteration beigegeben ist, die alles bietet, was die handschrift bzw. die photographie zu sehen erlauben, so auch das ausradierte, soweit es noch sichtbar ist und sich darstellen ließ. Die erkennbaren buchstaben der rasuren werden durch kleindruck wiedergegeben, die altenglischen bestandteile des glossars durch fettdruck von den lateinischen abgehoben.

Der der transliteration vorausgeschickte knappe vorbemerk beschränkt sich auf einige angaben über geschichte und zustand des glossars sowie über das verhältnis des vorliegenden faksimiles zum original. Alles übrige, zb. über quellenfrage, altersbestimmung,

schreibfehler, abkürzungszeichen usw., wird der 2. teil bringen, der hoffentlich durch den krieg nicht allzu lange verzögert wird. Jedenfalls wird durch Schlutters faksimileausgabe jedem forscher, der das Epinalglossar benutzt, ein einblick in das original ermöglicht.

Heidelberg. Johannes Hoops.

Otto Strauss, *Die sprache der mittelenglischen predigtsammlung in der Hs. B. 14.52 des Trinity College, Cambridge.* (Wiener beitr. zur engl. phil., begr. von J. Schipper, hgg. von K. Luick, nr. 45.) Wien u. Leipzig, Braumüller 1916. XV u. 136 ss.

Vorliegende, sowohl laut- als formenlehre umfassende untersuchung zeichnet sich besonders dadurch aus, daß darin ein ernstlicher versuch gemacht wird, aus dem text denjenigen sprachzustand herauszuschälen, der dem letzten (um 1200 arbeitenden) abschreiber zuzuweisen ist. Sie wird schon dadurch genügend gerechtfertigt und überragt auch in anderen hinsichten die sprachliche untersuchung, die vor mehr als 30 jahren A. Krüger derselben predigtsammlung widmete. Selbstverständlich werden auch die sprachlichen verhältnisse der vorlage in vielen stücken aufgeklärt.

Um die sprache des letzten abschreibers zu erkennen, hat sich der verfasser teils auf das einfache zahlenverhältnis der einzelnen schreibungen, teils auf umgekehrte schreibungen, teils auf einen vergleich mit den formen des Lambeth-manuskripts (in welchem vier der homilien auch enthalten sind, so daß es naheliegt, wenigstens für diese homilien, eine gemeinsame vorlage anzunehmen) gestützt. Nicht unwichtig war ein vergleich mit der in derselben handschrift des Trinity College enthaltenen version T des Poema Morale.

Die ergebnisse der untersuchung sind recht interessant; eine fülle wichtiger tatsachen und neuer, sich gegenseitig beeinflussender tendenzen werden an den tag gebracht. Es würde sich wahrscheinlich lohnen, jedes frühmittelenglische denkmal von demselben standpunkte aus genauer zu untersuchen.

Der schreiber hat *a* für ae. $\bar{æ}$, *e* neben *i* für ae. $\breve{y}$ und *ie* für $\bar{e}o$[1]). Diese tatsachen sind die wichtigsten und deuten zweifellos auf einen ostsächsischen dialekt hin. Auf die übrigen sprachlichen eigentümlichkeiten des schreibers und auf den sprachzustand der

vorlage brauche ich hier nicht einzugehen. Diese verhältnisse werden am ende des buches in einer tabelle veranschaulicht.

Im einzelnen sei noch folgendes bemerkt. Es heißt in der regel *on*, seltener *an*, dagegen immer *fram*. Ich muß bekennen, daß ich die bemerkung des verfassers über diesen sachverhalt (s. 6) nicht verstehe: »Auffällig ist das gegenteilige verhalten von *fram*, das noch an *fro* eine stütze für *o* hätte. Es scheint die spätere entlehnung von *fram* den übergang zu *o* gehindert zu haben.« Wie hätte das *ǭ* in *fro* den vokal von *from* zu *ŏ* verändern können, und ist *fram* ein lehnwort? — S. 14. »Wenn *angun* nicht bloß schreibfehler ist, kann es eine umgekehrte schreibung darstellen, da der schreiber nicht wußte, ob sein *i* von altem *y* oder *i* stammte«; hier hätte ich eine etwas abweichende formulierung erwartet, denn schreiber reflektieren nicht über den ursprung der sprachlaute. — S. 18. *synderlepes* neben *sunderlepes* erklärt der verfasser aus dem nebeneinander von *y* und *u* für ae. *y*, oder es liegt angleichung an *syndrig* vor. Da die formen unter ae. *ŭ* behandelt werden, geht der verfasser zweifellos von ae. *sundor-* aus. Er hat dabei übersehen, daß im Altenglischen *synderlȳpe* usw. (neben *sundor-*) gut bezeugt ist; vgl. *synderwurđmynt*, *synderlic*, *synderlice*. — S. 44. Daß *egerne* dem Nordischen (*ágiarn*) entlehnt ist, ist schwer anzunehmen. Vielleicht eher eine mischform zwischen *ę̄gre* und *āgiarn*, **āgern*. Vgl. me. *auster(y)n* aus *austere* + *ster(y)n*. — S. 77. Zur entwicklung *mn*, *md* > *mpn*, *mpd* ist das Altschwedische zu vergleichen. — S. 136. Das vom verfasser unerklärt gelassene *floxe* 'to sport' ist zweifellos mit nnorw. dial. *flogsa*, *flugsa* 'taumeln, huschen, huscheln, umherschweifen', ne. dial. *flux* 'to fly at and strike with the wings, to peck in anger like a hen, to snatch at', worüber s. Torp, Nynorsk etymol. Ordbok s. 123, 124, zusammenzustellen.

Upsala. Erik Björkman.

A. Gabrielson, *The Earliest Swedish Works on English Pronunciation (before 1750)*. (Studier i modern språkvetenskap utg. af Nyfilologiska Sällskapet i Stockholm. VI, 1.) Uppsala 1917, Almqvist & Wiskells boktryckeri -a.-b. 80 s.

Wenn wir uns vor dreißig jahren und längerhin damit begnügen durften, in nachlesen zu Ellis und Sweet zweisprachig ver-

[1]) Die vorlage hatte *e* für ae. *ǣ*, *u* (*e?*) für ae. *y* und *e* (*o*) für ae. *ēo*.

gleichende darstellungen der englischen aussprache zunächst einmal ausfindig und bekannt zu machen, so wird neuerdings mit recht eine zugleich kritische behandlung solchen literaturzuwachses verlangt. Diese läßt der verfasser den ältesten schwedischen werken über englische aussprache in der vorliegenden schrift mit aller wünschenswerten sorgfalt und ausführlichkeit zuteil werden, nachdem Holthausen die angaben der letzten drei der sich auf vier belaufenden gruppe bereits im zweiten teil seiner schrift: *Die englische aussprache bis zum jahre 1750 nach dänischen und schwedischen zeugnissen* (Göteborg 1895/96) mitgeteilt hatte. G. zieht auch den als bloße übersetzung von Holthausen übergangenen *Engliske Wägwisaren* von Magnus Lagerström (Stockholm um 1731) heran, eine schwedische wiedergabe von J. Königs *Wegweiser*, nicht der *Last Edition thereof* (1727), wie L. glaubt, sondern nach G.s feststellung der ausgabe von 1715. L. folgt seiner vorlage sehr genau, doch kann G. einige wohl absichtliche abweichungen nachweisen, die vielleicht auf eigene beobachtung zurückgehen, aber L.s kenntnis des Englischen in kein sehr günstiges licht stellen. Auch die übrigen drei werke: Jacob Serenius' *Dictionarium Suethico-Anglo-Latinum* mit vier seiten "Reglor för Engelske utspråket" (Stockholm 1741), Lorents Julius Kullins *Engelsk Grammatica* (ebd. 1744) und Ifvar Kraaks in der hauptsache gleichnamiges buch (Götheborg 1748), können auf selbständigkeit nur den allergeringsten anspruch erheben. Serenius' hauptquellen sind Ludwigs *Anleitung* (1717) und Königs *Weg-Weiser* (1727), während Kullin sich auf Serenius (1741), Ludwig (1717) und König (1715), wie Kraak insbesondere auf Arnold (*Englische Grammatica* 1736), König (1740 oder vielleicht 1734) und Lediard (*Grammatica Anglicana* 1727) stützt. Alle irgendwie beachtenswerten neuen ansätze hat G. jeweils zum schluß übersichtlich wiederholt. Zudem ist ein umfassendes wortregister beigegeben. Die phonetische bezeichnung im text ist dieselbe wie bei Michaelis-Jones.

Marburg. W. Viëtor.

METRIK.

Hans Paulussen, *Rhythmik und technik des sechsfüßigen iambus im Deutschen und Englischen.* (Bonner studien 9.) Bonn, Peter Hanstein. 1913.

Anna Kerrl, *Die metrischen unterschiede von Shakespeares 'King John' und 'Julius Caesar'.* Eine chronologische untersuchung. (Bonner studien 10.) Bonn, Peter Hanstein. 1913.

Although these two tractates have sufficient specific difference in their themes for separate handling, their general community of class-subject, and even a certain resemblance in attitude to that subject, make it more profitable to take them together in order to avoid repetition. Herr Paulussen's is a short paper of some eighty pages; Dr. Anna Kerrl's a treatise of nearly two hundred, which, if its contractions and symbols were expanded, would be considerably longer; in both, though more especially in the first, there is observable that tendency to distinguish between "higher" and "lower" rhythm — to provide, and, if possible, classify rhythmical arrangements of single lines as distinguished from the normal structure of the verse, and to insist upon the "conflict" between metrical and grammatical or sense-arrangement — which, though until recently more frequently seen in Germany than in England, undoubtedly traces itself to Guest's section-arrangements of full three quarters of a century ago, if not even to Joshua Steele's theories nearly as much earlier. Now there is undoubtedly much interesting, and perhaps some valuable matter to be got by enquiries conducted on this principle. But it is always open to the caution, most wisely adopted by Dr. Schipper, in a phrase frankly quoted by Herr Paulussen through him from Dr. Abbott (p. 5), as to the "different emphasis which suggests itself to different readers" and the consequent impossibility of satisfactory generalisation. This truth independently impressed itself on the present reviewer from the moment when he began prosodic studies, and the perusal of these papers has certainly strengthened the impression. On the "higher rhythmical" arrangements of German verse here given no opinion shall be ventured; but, as regards the English examples, there need be no bashfulness. It is perhaps a pity that Herr Paulussen has confined his examination to the not very numerous, and in only two cases bulky, examples of the continuous Alexandrine in

our poetry. The thousands of single instances found at the ends of the Spenserian stanza, and the hundreds to be added from the triplets or couplets in which Cowley, Dryden and others introduced the longer verse, cannot be neglected without disadvantage; it may even be doubted whether they do not tell us more about the nature of the verse than the far from wholly felicitous employments of it in bulk by Drayton, Browning and a few others.

However this may be, an English ear very carefully trained in catching various rhythmical possibilities cannot recognise them in some at least of Herr Paulussen's "high" rhythmical scansions. The difficulty is largely though not wholly due to an admitted principle of this "higher rhythm" that only stressed syllables count. The present writer is convinced that such a system must necessarily be fatal in English. Even where it does not apply Herr Paulussen's rhetorical divisions constantly seem false, sometimes quite impossible. And with the divisions, of course, the whole stands or falls. —

The attempt to arrange Shakespeare's dramas in chronological order on metrical grounds is, of course, very old, and in a general way quite justified. But Dr. Anna Kerrl takes it up in the sense of the comparatively recent controversy between Drs. König and Conrad and wholly on the side of the latter. Her work may indeed to a certain extent be said to consist of a laborious enumeration and classification of "broken" verses, "light overrunnings", feminine endings, internal pauses etc. etc. To the present reviewer it has long seemed that by such a way nothing but the vaguest and most untrustworthy conclusions can be reached. With points of Dr. Kerrl's work, such as her frank recognition of Alexandrines, of trochees etc., one can thoroughly agree: but it is a question whether the whole method does not, in too many cases, substitute conjectural arrangements *ad hoc* for that wider and franker recognition of substitution and of trisyllabic feet which makes extrametrical syllables and other "irregularities" disappear at once. For the care and thoroughness of the work itself, there can be nothing but praise.

G. Saintsbury.

LITERATURGESCHICHTE.

The Recluse, a fourteenth century version of the *Ancren Riwle*, edited by Joel Påhlsson. (Lunds Universitets Årsskrift NF. Afd. I. Bd. 6. Nr. I.) Lund 1911.

Obwohl der in aussicht gestellte zweite teil (mit dialektbestimmung, texkritischen anmerkungen und glossar, s. Litbl. 1912, 145) noch nicht erschienen ist, so dürfte doch nunmehr ein hinweis auf den seit 1911 vorliegenden textabdruck und seine probleme nicht überflüssig sein.

Die vorliegende version der *Ancren Riwle*, auf welche zuerst Miss Paues, Engl. stud. 30, 344, aufmerksam machte, findet sich in der um 1400 geschriebenen hs. Pepys 2498 des Magdalen College zu Cambridge. Diese rührt von einer hand her und enthält neben mehreren Wycliff zugeschriebenen predigten auch englische übersetzungen der Apokalypse und des Evangelium Nicodemi und namentlich auch eine psalterversion, welche mit dem von Bülbring herausgegebenen sogenannten westmittelländischen Prosapsalter identisch ist (von Bülbring ist diese hs. nicht benutzt; vgl. Paues, A 14. century English Biblical Version, Cambridge 1902, s. I, VI). Gegenüber dem von Morton herausgegebenen text (Nero A XIV) ist die neue version erheblich gekürzt, zeigt aber auch einschiebungen. Der text ist sehr nachlässig geschrieben und enthält viele offenkundige fehler, zb. *gucchep* statt *grucchep* s. 88, *hame* statt *harme* s. 49, *ne may* zweimal s. 133. Der herausgeber hat lediglich einen abdruck geliefert und auf alle korrekturen verzichtet. Ich halte diese methode nicht wie der hersg. für die einzig gegebene. Sie erzeugt beim lesen ein gefühl der unsicherheit gegenüber der möglichkeit von druckfehlern oder sonstigen versehen der ausgabe.

Da die neue *Ancren Riwle* mittelländisch ist, so liegt von vornherein die vermutung nahe, daß sie den mittelländischen hss. Cleopatra und Titus näher steht als dem südlichen Nero-text. Dies wird bestätigt durch die lesart 82, 8 *begenyldes* (Cl. T. *beggilde*), wo Nero *beggares* hat. Spuren von *o* < *a* vor nasal und *u* für ae. *y* könnten auf mercisch-westmittelländische vorlage hindeuten; vgl. GRM. 1910, 127.

Von interesse sind sprachliche berührungen mit dem, wie erwähnt, in derselben hs. enthaltenen Prosapsalter. Dahin gehören Part. Praes. auf *-ande* (*bowȝeand* s. 7, *kneleande*, *stoondande* neben

stondende s. 9), und — worauf ich hier besonders hinweisen möchte — das Praeteritum *telde* für *tolde* mit angleich ans Praesens (hier nicht aus gedehntem *téalde*, wie Hirst in seiner diss. Phonology of the London Ms. of the Earliest Complete English Prose Psalter, Bonn 1907, s. 34, vermutet, denn brechungs-*ea* vor *l* kommt doch im Mittelland kaum in frage): Praet. *telde* s. 28, 7, 56, 19, 173, 29, Part. *teld(e)* s. 194, 26. Der 'westmittelländische' Prosapsalter ist kein sicherer zeuge des eigentlichen westens, sondern wohl eher eines mittleren gebietes zwischen ost und west, vgl. Wyld, Engl. stud. 47, 47, Luick, Hist. gramm., § 33. In einem solchen wird vielleicht auch der Recluse-text zu lokalisieren sein, wobei auch der wortschatz in frage kommen kann[1]). Jedenfalls wird die sprachliche untersuchung die beziehungen zum Psalter zu berücksichtigen haben.

Möge der zu erwartende zweite teil der ausgabe bald befriedigende aufschlüsse über die mancherlei probleme des textes bringen.

Jena. Richard Jordan.

Julius Wirl, *Orpheus in der englischen literatur*. (Wiener beiträge 40.) Wien u. Leipzig; W. Braumüller. 1913. Pr. 4 k 80 h = 4 Mk.

This paper its author tells us is an expansion of a comparative study of *Sir Orfeo* and Henryson's *Orpheus and Eurydice* by collecting earlier and later mentions of this story in English. The exploration is carried down to a very recent period, in fact to within the last year or two, and shows considerable industry and attention; but the question whether studies of this sort are of much literary value must be left to individual decision. They naturally do not lend themselves to much criticism except of a merely peddling nature, such as that Luke, the wicked hero of Massinger's *City Madam*, was not "Sir Luke", and that his good brother John was "Sir John", or that the title to which the too much respected poet long known as Leicester Warren succeeded, was not "Lord Tabley" but "Lord de Tabley". But these are the merest trifles. The paper however is of a kind which would be specially improved by an index for those purposes of reference to which it is mainly suited.

G. Saintsbury.

---

[1]) Als (wohl literarische) berührung mit Wycliff ist beachtenswert *gnare(s)* s. 133, wohl kontamination von *snare* und *grin (gron, grun)*; Nero hat pl. *gronen*, Cl. *grunen*, T. *snares*. Zu *c(r)ask* vgl. Björkman, Loanwords, s. 245.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, im auftrage des vorstandes hrsg. von A. Brandl und M. Förster. 52. jahrgang. Berlin 1916. XLVIII + 272 ss.

Die ansprache des präsidenten bei der jahresversammlung am 23. April 1916 beginnt mit den schlichten, aber beweglichen worten: »Anders, als wir es vor zwei jahren beim 50 jährigen jubiläum unserer gesellschaft hoffen durften, begehen wir heute das 300 jährige gedächtnis von Shakespeares todestag.« Und dieses »anders« klingt durch die ganze begrüßende und berichtende einleitungsrede, aber auch wie durch den geist der deutschen anglistenwelt in »ruhe und würde«, so auch durch nahezu den ganzen wiederum überaus inhaltreichen band des jahrbuches. Das bündnis Deutschlands mit Österreich Ungarn ist durch offizielle und inoffizielle vertretung der schwestermonarchie bei der jubiläumstagung genügend zum ausdruck gekommen, der vorliegende band bezeugt in zahlreichen größeren und kleineren beiträgen verschiedenster art die rege anteilnahme Österreichs am werke der gesellschaft, einen für unser deutsches wesen fruchtbaren kultus des britischen dramatikers überall in wissenschaft, literarischer form und bühnenaufführung sachgemäß zu betreiben. Seine befruchtung der dramatischen kunst in wort und darstellung streift Brandl in seiner ansprache mit beachtenswerten worten und weist auf die traurigen ergebnisse der englischen jungdramatiker und kritiker hin, in Shakespeares heimatland ein wirklich »nationales theater« zu schaffen (s. XII). Dort fehlt eben heute der genius des mannes, der deutschem kulturleben einen so mächtig fortgepflanzten anstoß gab. »Wir aber danken es, besonders am heutigen tage, dem großen Stratforder, daß er der menschheit dramen hinterließ, die uns die seele weiten, wie es nur lebendige poesie zu tun vermag. Schrieb er als stolzer Engländer — gut: wir lernen von ihm, ebenso stolz auf unser vaterland zu schauen. Wünscht er für seine landsleute eine gedeihliche zukunft über alle meere hin — auch gut: seine lehre soll an uns nicht verloren sein.« (S. XII.) Haben dramaturgen und mimen wie bisher des dichters worte in beredten darstellungen zum volke sprechen lassen, so darf auf die fortführung der herausgabe von »Shakespeares quellen«, auf den einbändigen deutschen originaltext bei Tauchnitz, auf Kellers reichlich kommentierte neuausgabe des Schlegel-Tieck in Bongs goldener Klassiker-Bibliothek als fleißige Sh.-arbeit auch während des krieges hingewiesen werden.

Brotaneks (in Weimar gekürzt gehaltene) festrede: *Shakespeare über den krieg*, läßt sich von dem etwas umfangreicheren, bescheiden unter dem titel der »Theaterschau« untergebrachten aufsatz von Helene Richter (Wien): *Shakespeare im zeichen des krieges*, inhaltlich nicht trennen. Ist Brotaneks — unbeschadet ihres schönen stiles als rede — klar und überzeugend formulierte untersuchung mehr historisch-philologisch gehalten, so geht H. Richter von der bühne der gegenwart und des fne. theaters als von einer politisch-literarischen kraft aus und verfolgt das aktuelle thema mit unvermeidlicher häufiger berührung mit Brotanek in glänzender darstellung mehr vom geistesgeschichtlichen und rein-menschlichen standpunkte, nicht selten mit romantischen ideen.

Brotanek scheidet zunächst säuberlich traditionelle und charakterhafte äußerungen über den krieg in den dramen Sh.s von solchen, in denen wir des dichters wahrworte fühlen, und gliedert seinen stoff dann in fünf abschnitte: 1. Die darstellung des krieges bei Sh. in oft breiter (verglichen mit den quellen) selbständiger ausmalung und vergeistigter schilderung, besonders der vorbereitungen zu kämpfen; 2. Die quellen für Sh.s kriegsvorstellung (nicht eigene anschauung, sondern bibel, klassisches heldentum, namentlich im englischen Plutarch) und seine von Kyd vorbereitete gestaltung der kriegerischen vorgänge in ihrer bedeutung für die menschliche gesellschaft; 3. Die erschöpfung des begriffsinhaltes »krieg« durch die verschiedenen dramenfiguren, auch der kriegerzucht, treue, gefangenenbehandlung, gnade, tapferkeit, überlegung, tüchtigkeit usf.; 4. Die anschauungen über den kriegerstand, den Sh. in verblüffender lückenlosigkeit vorführt, über die strategie, die fröhlichen soldaten, die frauen im kriege (wobei Cordelia vielleicht etwas zu kurz kommt) und 5. Die kriegsursachen und -anlässe, das hohe verantwortlichkeitsgefühl von kriegserklärern, Sh.s verurteilung egoistischer und um ihrer selbst willen begonnener kriege; die betonung der gerechten sache (im subjektiven sinn), die patriotische beschränktheit in der wertschätzung englischer kampftüchtigkeit, die erbfeindschaft gegen Frankreich und die gegenseitige unaufrichtigkeit auch bei den betreffenden friedensschlüssen, endlich Sh.s preis der segnungen eines echten friedens, unter dem er sich aber wohl nie einen ewigen weltfrieden vorstellte. Brotanek kommt zu dem schlusse, daß Sh. keine neuen leitsätze über den krieg zu geben hatte, wohl aber sittlichen ernst, eindringlichkeit und allseitigkeit auch diesem gegen-

stand gegenüber bewies, die auf die deutschen pflichtbegriffe noch nach 300 jahren weiter fortwirken[1]).

Helene Richter beleuchtet einleitend das verhältnis des Wienertums zu kriegsstimmung, patriotismus und nationalgefühl, charakterisiert dann in bewährter plastik die Wiener Shakespeare-aufführungen seit kriegsbeginn und lenkt dann zum großen gegenstand, der widerspiegelung des krieges bei Sh., über. Sie findet beim dichter wenig begeisterung für den krieg, eine fast ängstliche rechtfertigung der feldherren und könige vor der entscheidenden erklärung und selbst im schlachtgetümmel, aber auch befürwortung des rücksichtslosesten kampfes zur einsetzung verdrängter legitimer macht — überall jedoch nur des krieges um des friedens willen. (Die richtigkeit der konstruktion einer »tragischen schuld« der Cordelia, als einer gegen das vaterland kriegführenden [s. 169], möchte man allerdings bezweifeln.) Sehr fruchtbar sind Richters ausführungen über das verhältnis der charaktere der helden zum krieg überhaupt und zur technischen rolle desselben im betreffenden drama (S. 169 ff.), sowie die knapperen über die episodischen soldatenfiguren; die über manneszucht, die naiv-einfache gerechtigkeit der erfolge, die erbfeindschaft Frankreichs decken sich zumeist mit denen Brotaneks. Eine abschweifung zur frage nach Sh.s neigung und abneigung gegenüber den fremden nationen ergibt wenig resultate außer für die uns nicht gleichgültige hochschätzung deutscher wissenschaft im *Hamlet*, vielleicht auch im *Sturm*. Innerhalb der absolutistisch patriarchalischen weltanschauung des aristokratismus bei Sh. läßt dieser häufig die vaterlandsliebe zum wertmesser seiner gestalten werden, baut aber stets auch politische größe auf die menschliche auf und läßt seinen patriotismus, so volltönend er zuweilen zu uns spricht, nicht in kriegsbegeisterung ausleben. »Das individuum, persönliche probleme und beziehungen gehen ihm offenbar über die darlegung von verhältnissen und einrichtungen. Er schaut das vaterland gewissermaßen als großes gesamtindividuum.« — Ob Richters prophezeiung von einem nach dem frieden zu erhoffenden neuen verstehen Deutscher und Engländer im gedanken an den gemeinsamen ahnherrn ihrer kultur zutreffen wird?? — Zunächst müssen wir Deutsche uns begnügen, Sh. mit vollem recht für uns in besitz zu nehmen, wie dies auch

[1]) Ref. schließt sich Schröers lobender kritik, die in Engl. stud. 50, 189 f. erschienen ist und unter dem unmittelbaren eindruck der formvollendeten festrede stand, uneingeschränkt an.

die beiden poetischen huldigungen von P. Wolf (s. 1) und Ernst Hardt (s. 2), letztere mit betonung der gegenwärtigen heimatlosigkeit des dichters in seinem eigenen vaterlande, zum ausdruck bringen.

Von den großen aufsätzen des bandes fördert der O. Walzels über *Sh.s dramatische baukunst* die kritik von Sh.s technik in scharfsinniger und weitblickender auseinandersetzung mit W. Schlegel, Freytag, Bulthaupt, Creizenach ua., namentlich aber mit Wölfflin und der Amerikanerin Fansler. Walzel glaubt, eine ganz bestimmte und höchst kunstmäßig herausgearbeitete form in den dramen des größen Briten zu erkennen und zeigt an zwei beispielen deren wirken. In *Antonius und Kleopatra* weist er die übermächtige liebe des heldenpaares als das stets gegenwärtige, größe fühlbar machende nach und daraus wieder eine innere verkettung und notwendige gliederung der handlung. Die scheinbare assymetrie der Kleopatra-auftritte dürfe dabei nicht stören. Ähnlich analysiert Walzel, über Fanslers von ihm selbst als feinsinnig anerkannte Learkritik weit hinausführend, den *K. Lear*, wobei wieder die gewollte assymetrie bei innerer und sinnlicher beherrschung des stückes durch das Lear-thema, auch wo die figur selber zurücktritt, zutage kommt. Walzel wendet Wölfflins forschungen auf die beiden tragödien an und sucht den übergang der geschlosseneren zur offeneren form, der sich nach jenem kunstphilosophen vom 16. zum 17. jhd. vollzog, auch hier strikt zu erweisen: das lockern der regel, die entspannung der tektonischen strenge, das anlegen des tragischen bildes in der diagonale, wobei den dramatischen kontrasten der szenen eine große rolle für die architektonische »bindung« zufällt, namentlich in der form kontrastierender wiederholung. Ein lehrreicher vergleich von Tiecks *Genoveva* nach Bernhardis stilanalyse (a. d. j. 1800) mit Sh.s kontrasttechnik erläutert viele von Walzels aufstellungen, die mit gewohnter feinheit und großzügigkeit zwar kein schlagwort schaffen wollen, aber doch für Sh.s dramen eher die barockkunst als die der renaissance gelten lassen möchten, die den eigentlichen formwillen des dichters gerade auch aus seinen meist befehdeten stellen zu erkennen bestrebt sind. So sehr Walzel die eigentlich historische betrachtung der werke Sh.s hier absichtlich beiseite gestellt hat, scheint ref. doch eine brücke seiner ästhetischen betrachtung zu Deutschbeins beachtenswertem Bremer vortrag (Neuere sprachen 23, 9 ff.) hinüberzuführen: sollte nicht die dort um 1600 erwiesene abkehr Sh.s von der

monistischen weltanschauung der renaissance auch die von Walzel hier dargelegten formellen konsequenzen gehabt haben?

Über *Dichter und patriotismus* handelt F. Kaibel, umreißt die anforderungen an einen nationalen dichter, dessen verhältnis zur überhandnehmenden kritik und zum genießenden publikum und die wirkliche mobilmachung der künste in unserm weltkrieg. In einer überspannung seiner ansicht, daß Sh. ein patriotischer dichter war, sucht Kaibel die königsdramen als objektive, nicht nationale dichtungen zu erweisen, bringt eine interessante, aber wohl kaum begründete meinung über die entstehung des zt. apokryphen *K. Heinrich VIII.*, mahnt schließlich zum glauben an die ehrlichkeit des gegners, zur ehrfurcht vor unsrer eignen neuen zukunft, zur bestimmtheit und würde, zur zuversicht in einen kommenden deutschen dichter der ethik der zivilisierten welt, der aus diesem ungeheuerlichen ringen geboren werden soll. —

A. Winds betrachtet *Sh. als bildner des schauspielers* in der geschichte deutscher bühnenkunst, die am kräftigsten durch den Briten seit Schröder und Brockmann angeregt worden ist. Die gottbegnadeten deutschen mimen greifen aber zum unterschied von den englischen nur die ihnen wirklich kongenialen hauptrollen auf und suchen stets neue wege in ihrer verkörperung. Bei Sh. »werden dem schauspieler die sinne für den ausdruck menschlicher leidenschaften geschärft, denn in den werken Sh.s erklingen sie in ihren urlauten«. Dadurch wurde es Schröder möglich, die deutsche bühnendarstellung von der konvention zu befreien. Sh.s kraft der diktion zwingt den interpreten, »dem steten wechsel in stimmung und gedankengang gerecht zu werden«, hält ihn aber auch an, »überall im wort den naturlaut aufzusuchen, der nirgendwo mit dem sinn besser verankert ist als in der sprache Sh.s«. So echt theaterwirksam alles in dieser sprache ist, so muß der künstlerische schauspieler doch gerade hier wieder lernen, mit der musikalischen schönheit des rhythmus den naturaffektton zu vermählen. In der kontrastierung der personen und ihres tones mit der buntesten reihe von mitspielern, in dem vorangehen der gebärde vor dem worte, in der körperlichen wirkung aller seelischen zustände in Sh.s schilderungen erweist sich Sh. als prüfstein für einen guten mimen und als jungbrunnen für die moderne bühnenkunst. —

Der Dickensforscher W. Dibelius geht den wenigen direkten beeinflussungen und zahlreicheren indirekten ähnlichkeiten, die zwischen *Dickens und Shakespeare* bestehen, nach; an letzteren hebt

er die romantische lebensauffassung der beiden dichter, die schilderung der Londoner wirklichkeit besonders der komischen charaktere, die freude am starken, an übertriebener wirkung, besonders im souveränen humor, der unsympathische figuren hebt, hervor. Ähnlich wie Sh. mischt auch Dickens, von der romantradition des 18. jahrhunderts abweichend, groteske komik mit düsterster tragik, kontrastiert höchste tugend und schwärzestes laster, liebt kolossalweiber neben Griseldis-typen. Dickens vereinigt wie Sh. realismus mit mystik und läßt daher etwas ungenauere motivierungen und stimmungsmäßiges stark vorherrschen. Direkten beziehungen der romane von Dickens, der seinen Sh. gut kannte, zu dessen dramen steht Dibelius mit recht zweifelnd gegenüber, gesteht vielmehr dem heroisch-galanten roman wie dem melodrama für die tradition von renaissancemotiven bei Dickens viel einfluß zu. —

Ein junger forscher, W. Rehbach, dem wir eine recht reife dissertation *George Bernard Shaw als dramatiker* (1915) verdanken, untersucht eingehend und vielfach sehr originell das schon mehrmals (ua. von J. Caro, *B. Shaw und Shakespeare*, Neuere sprachen, 22. bd.) behandelte thema *Shaws 'Besser als Shakespeare'*. Rehbach sucht die lösung der vielumstrittenen frage zu gewinnen, indem er von Shaws eigener dramatischen leistung ausgeht, das neue in absicht und erfolg dieser dramatik herauszuarbeiten sucht. Doch behandelt er zunächst »Shaw als kritiker über Shakespeare«. Shaws hauptvorwurf gegen Shakespeare, daß seine dramen nicht (tendenziös-) moralisch sind, daß er keine philosophische weltanschauung predige usf., trifft nach Rehbach Shakespeares künstlerqualitäten gar nicht, sondern ist nur eine allgemeine aus Shaws anschauungen von zweck und wesen seiner kunst erklärliche ablehnung einer »veralteten« richtung, der kunst um der kunst willen galt. Ebenso trifft der vorhalt des modernen dramatikers, daß Shakespeare die motive für ernste helden und handlungen dem gewöhnlichsten melodrama entnehme, die ganze renaissancemäßige Elisabethanische dramenliteratur, während der einer sinnlosen verherrlichung der sinnlichen liebe mehr gegen die moderne theaterspekulation auf den geschlechtstrieb gerichtet ist, wie Rehbach sehr wahrscheinlich macht. Sein naturalismus dagegen spricht aus seiner abneigung gegen die blankverstechnik Sh.s als 'jingle' usf. Im grunde genommen steht und fällt Shakespeare jedoch für Shaw, weil er eben kein 'artist-philosopher', sondern bloßer 'artist' ist, weil er nicht lebenskritik oder probleme darstellt, sondern leidenschaften.

In dieser einschränkung der für ihn sekundären kunst Sh.s sieht Shaw aber noch vorzüge genug, wie Rehbach mit feinem spürsinn herausgefunden und zusammengestellt hat: nicht nur die auch von Caro ua. verzeichnete wortmusik, die komische kraft, die erzählungskunst, sondern auch die meisterhafte zeichnung aller arten von "self-seekers", die ausgestaltung der verzweiflung und des zynismus mit einer gewissen erhabenheit, die individuelle charakteristik, die treffliche beobachtung menschlichen fühlens und denkens u. v. a. m.

Es entspricht ganz der ironie Shaws, wenn solches, oft sehr hohes lob Sh.s mitten in heftigsten angriffen auf seinen dichterbruder auftaucht, wenn er in die sonettenkritik eingreift, gegen verballhornungen des Stratforders einspruch erhebt, sich mit ihm verwandt fühlt, moderne züge aus ihm (besonders *Mafs für mafs* und *Troilus*) ans licht zieht u. dgl. m. Sogar als »anti-romantiker« und »anti-idealist« in Shaws sinne wird Shakespeare bisweilen gepriesen, und einmal heißt es gar, wenn Sh. nicht in dem von Shaw so arg verdammten pessimismus stecken geblieben wäre, so hätte geradezu eine art Shaw aus ihm werden können — was natürlich als der gipfel der anerkennung seitens Shaw erscheinen muß. Der arme Shakespeare, sucht Shaw nach Rehbachs ausführungen in der vorrede zu *The Dark Lady of the Sonetts* uns begreiflich zu machen, sei zum wirklichen dichter, zum 'artist-philosopher' befähigt gewesen, aber seine zeit habe diese anschauungen nicht gewollt, und daher habe er dem lieben publikum mit einer gewissen erbitterung vorgesetzt, was es eben verlangte, zb. *As You Like it* oder *Much Ado about Nothing*. In eben dieser kritischen vorrede erscheint Shakespeare auch wie schon früher als ein auf geld- und landerwerb spekulierender und deshalb romantischen unsinn für die bühne schreibender "snob", trotz alledem vermag Rehbach eine ganze anzahl (weit mehr als Caro!) von stücken Shakespeares nachzuweisen, die als ganzes oder doch in einem wichtigen punkte gnade vor Shaws augen gefunden haben: *Lear, Hamlet, Alls Well, Measure, Troilus, Twelfth Night, Midsummer N. Dr.* stellt er als "crown jewels of dramatic art" hin; in verschiedenen dramen erkennt er die prächtige beschreibung instinktiver temperamente an, *Coriolanus* bezeichnet er paradox als das größte von Shakespeares lustspielen! Sehr lehrreich ist Rehbachs diskussion derjenigen stücke, die Shaw in einem atem oder von verschiedenen seiten bald lobt, bald tadelt: wenn ihm an *Lear* die technik und die darstellung menschlicher schwäche gefällt, das

drama aber zu melodramatisch und zu äußerlich im motivlichen erscheint, wenn ihm *Hamlet* als versuch Shakespeares, einen helden (in Shaws sinn der "virtue") mit eigenartiger philosophie entgegen der 'ready-made'-moral darzustellen, der abneigung gegen die Shaw so verhaßte liebe und widerwillen gegen die rache besitzt, lob abnötigt, er aber diesen versuch als unvollkommen verurteilt, weil Hamlet doch zu sehr durch äußerliche motive bestimmt wird, zu wenig lehrt, keine Shawsche postulatfigur ist, wenn er sich schließlich über die vorzügliche charakterstudie des reinen instinktmenschen Falstaff, der ihn doch sehr ergötzt, nur ob seiner unmoral ärgert u. dgl. m. Wenig gewichtig erscheinen die parallelen, die Rehbach an abfälligen urteilen anderer kritiker Shakespeares beibringt. Recht förderlich ist jedoch sein zweiter hauptabschnitt: »Shaw als gestalter gegen Shakespeare«, dem er die bezeichnende beobachtung vorausschickt, daß Shaw zuerst in kritischen stellen bis 1898 seinen standpunkt dem Stratforder dichter gegenüber formulierte, dann mit diesem in *Cæsar and Cleopatra* zum wettstreit antrat und in dem aufsehenerregenden vortrage des jahres 1905 ausführlich sein "Better than Shakespeare" erläuterte. Shaws stück richtet sich bei gleichem milieu mehr gegen *Anthony and Cleopatra* als gegen *Julius Cæsar*. Rehbach setzt zutreffend das Puritanertum Shaws auseinander, das sowohl an der realistischen darstellung des liebesverhältnisses als auch an dem mangel an moralischer tendenz anstoß nehmen muß: würdigt also Shaw die überwältigende charakterisierkunst Shakespeares, so vermag er eben die tragische wucht der darstellung des verhängnisses in der Antoniustragödie nicht zu erfassen. Auch das schwanken des Antonius zwischen pflicht und liebe widerspricht seinem puritanischen »helden«-begriff, dem die reue zb. nur als konventioneller zusammenbruch gilt; daß ein solcher charakter immer noch als »held« gelten soll, der mitleid erregt und erhabenheit besitzt, kann Shaw nicht verstehen, ebensowenig die verherrlichung des selbstmords, das ausklingen des dramas in pessimismus. In der analyse von Shaws gegenstück *Cæsar and Cleopatra* weist Rehbach nach, daß die heldin zwar im grunde dieselbe wie die Sh.s ist: eine sinnliche, verschlagene, abenteuerliche natur, aber daß sie auch mit offenbarer geringschätzung, ja mit abscheu realistisch geschildert wird, daß sie tief unter dem wahren hohen menschentum Cæsars als minderwertiges menschenkind bleibt. Mit diesem seinem Cæsar aber will Shaw vieles lehren, er ist der erklärer seines

lieblingsproblems, daß man nicht böses mit bösem vergelten dürfe nur um der rache willen, daß verbrecher nicht bestraft werden dürften, nur um zu strafen; außerdem ist dieser Cæsar aber Shaws neuer Held, der sachliche held, den er bei Shakespeare vermißt. Diesen typus bestimmt Rehbach mit anerkennenswerter schärfe aus dem drama und den kritischen bemerkungen des autors dazu: nicht selbstaufopferung der sündigen natur, nicht »gut oder böse« ist dieser held, sondern erfüllt von vollkommenster selbstsucht, selbstbehauptung, schaffenskraft, wirklicher 'virtue' im antiken sinne von *virtus*, also mannestugend, tauglichkeit. Sein höchster egoismus schließt jedoch eben auch den höchsten altruismus in sich, da er das glück der menschheit fördert und einem weinerlichen pessimismus fernesteht. Aus solchem postulat ergibt sich Shaws verhältnis zum heldenhaften ritterideal, das nach ihm auch das Shakespeares, besonders in *J. Cæsar* und *K. Heinrich V.*, ist und hauptsächlich auf übertriebenes persönliches ehrgefühl, tapferkeit, selbstverleugnung aufgebaut ist. Dieses leicht zur verachtung des lebens führende persönliche heldenideal habe Carlyle gestürzt. Shaw behauptet, Shakespeare und seine zeit hätten menschliche stärke vom typus eines Cæsar überhaupt nicht gekannt, deshalb habe Shakespeare auch nur menschliche schwäche (wie im *Lear*) meisterlich darstellen können. Auch Heinrich V. sei, wie Rehbach ausführt, nicht Shaws »held«, denn trotz seiner kindlichkeit, anteilnahme, seiner milde, nachsicht und freigebigkeit drehe sich sein heldentum um jingoideale, um äußerliche wohlanständigkeit, um rohes herrschertum, Shaw erblickt einmal sogar bloß einen befähigten jungen philister in ihm, der die hohe erbschaft, die er übernommen hat, so gut er kann, aufrechterhält. Mit Rehbach wird man ohne weiteres zugeben, daß Shaw hier dem prächtigen romantischen volksideal eines fürsten, das dieser Heinrich V. verkörpert, doch wieder in puritanischer beschränktheit unrecht getan hat. Es ernüchtert, wenn wir Shaws versuch verfolgen, eine figur Shakespeares wie den Octavius Cæsar zum »helden« in seinem sinne zu stempeln, soviel »virtue« ihm auch zuzubilligen ist. Die darstellung des richtigen »helden« Cæsar analysiert Rehbach zutreffend und sehr eingehend, namentlich im verhältnis zur Cleopatra Shaws, ein gegensatz des großen menschenbeherrschers und des sinnlichen weibchens, der im 5. akt mit humor ausgemalt ist. Dem Cæsar ähnliche »helden« führt Rehbach in kürze aus anderen dramen Shaws an und verschließt sich

auch nicht gegen die nachteile dieses typus: er schafft nur postulatsgestalten, dh. stellt nur menschen dar, wie sie nach des autors meinung sein sollen, nicht wie sie wirklich sind; er verkörpert den sich vorbereitenden übermenschen. Erst der nächste Shakespeare, auf dessen kommen Shaw hofft [hier haben wir einmal eine bei ihm seltene bescheidenheit im vergleich mit seinem großen kollegen!], "will turn these petty tentatives of mine into masterpieces final for their epoch." Rehbachs »Sonstiger vergleich« der Shawschen helden mit denen Shakespeares zeigt, daß erstere eben jenseits von gut und böse stehen, daß es auch schon deshalb keine rache geben kann, was als neue Nietzsche-philosophie besonders an *Cæsar and Cleopatra* klar wird, die sich indessen auch in allen anderen stücken Shaws offenbart. Wenn nun aber Rehbach die frage, ob Shaw bei einer so durchaus anderen behandlung des dramas nicht doch schönheiten erreicht, die den von ihm nicht bestrittenen Shakespeares ähnlich sind oder sie zu ersetzen vermögen, im bejahenden sinne beantwortet, so wird man ihm im wesentlichen kaum mehr beistimmen. Solcher schönheiten nennt er drei: den humor, die charakterzeichnung und die bewegung der handlung. Rehbach selber kennzeichnet aber die kontrastwirkung von Shaws humor in den problemszenen (die er mit den durch clownszenen abgelösten tragischen situationen bei Shakespeare auf eine stufe stellt) als satire, selbstironisierung oder symbolismus, mit gelegentlicher ausnahme des letzteren also grundverschiedene elemente des humors, wenn wir an Sh.s tragödien denken. Von der charakterzeichnung gibt er selber zu, daß sie bei Shaw nur äußerlich der Sh.s nahekommt, daß er fast nie tiefe seelenstudien wie Hamlet oder Othello hat. (Seine zwar realistisch geschilderte Cleopatra ist ausgesprochen konstruierte kontrastfigur zu Cæsars geistigkeit! Sein Cæsar ebenfalls realistisch, aber doch die ausgesprochenste »postulatsfigur«!) Im gegensatz zu Caro, der (a. a. o. s. 520) die handlung in *Cæsar and Cleopatra* nur langsam vom flecke rücken sieht, ist für Rehbach der aufbau sehr bewegt durchgeführt: »ein großes und wichtiges ereignis, eine politische oder militärische tat Cæsars folgt der anderen auf dem fuße, ganz ähnlich wie in den Shakespeareschen stücken.« Von der einstreuung vieler »kleiner, belustigender abenteuer« ganz abgesehen, ergibt sich jedoch der von Shaw »gewollte zusammenhang« seiner dramatischen handlung hier (wie sonst) bei näherem zusehen eben nur auf den »helden« konzentriert und daher, wie Rehbach fest-

stellt, aber m. e. unrichtig mit der durch Shakespeareschen szenenwechsel verursachten zerstreuung des interesses begründen will, ganz einseitig und postulathaft gesehen, nicht verinnerlicht und notwendig erfließend. Rehbach scheint mir, da er selber sagt, daß die »haupthandlung«, nämlich die beschämung der Cleopatra, erst im 4. akt beginnt, bei seiner erörterung die begriffe von "plot" und "action" oder selbst "business" zu vermengen. Von Ibsen hat Shaw letzteres, das »geschehen« auf der bühne in weitgehendster weise verwerten gelernt; schon die eigentümlichkeit seiner ebenso dramatischen wie epischen bühnenanweisungen sorgt für große lebendigkeit in der darstellung, aber »handlung« ist weit mehr und bedarf immer der innigsten beziehung zum vollen charakter der figuren. Und hier scheint mir der bisher übersehene springende punkt zu sein: Shaws »held« ist kein mensch, sondern infolge des »postulats« ein zukunftstypus. Es ist m. e. nicht angängig, solche gestalten mit denen Shakespeares zu vergleichen, ebenso unangängig, beide dramen selber miteinander zu vergleichen. Shakespeare ist in den beiden Römerstücken, mit denen Shaw wetteifern will, tragiker, Shaw kann es nie sein. Denn sein »held« muß ein erwünschtes postulat durchsetzen, er ist entwicklungsunfähig und kann vor allem nie tragisch enden, da ja der moralisierende Puritaner sich ad absurdum führen würde, wenn er sein ideal untergehen ließe, dem er höchste 'virtue' »unerschütterliche mannhaftigkeit« verliehen. Der dramatiker Shaw strebt eben, wie Rehbach ja sattsam gezeigt hat, nach »weltverbesserung durch didaktik«, deshalb — und da unterschreibe ich Rehbachs urteil vollständig — paßt Shakespeare nicht in sein system. Er mag dann immerhin, wenn auch ganz relativ, ein »besser als Shakespeare« für sich in anspruch nehmen: in wirklichkeit fühle ich es als ein unrecht, so inkommensurable dramatische größen miteinander zu vergleichen. Soviel wir aus Rehbachs recht tiefer und eindringlicher erörterung auch lernen können, für Shakespeare selber kann daraus wenig zu gewinnen sein, da er zu einem "Play for Puritans" weder befähigt war, noch es sein wollte, da ihm denn doch auch stoßkräftigere dramatische und szenische mittel zur verfügung standen als dem — seien wir ehrlich — trotz aller tricks nicht für die bühne, sondern fürs lesen arbeitenden nationalen jungdramatiker Shaw. —

Von sonstigen beiträgen verdienen besondere erwähnung: die nekrologe (auf den hochverdienten Paul von Bojanowski, auf den

hoffnungsvollen, auf dem felde der ehre gefallenen Anglisten B. Neuendorff, dessen sogar Engländer trauernd gedenken — Paten ist wohl druckfehler für Paton, den seinerzeitigen direktor der University College School in London — und auf den bahnbrechenden regisseur von Shakespeares stücken J. Savits), ferner aus der »Theaterschau« berichte über eine Frankfurter *Antonius und Kleopatra*-aufführung, über *Hamlet* am Grazer stadttheater, welch letztere in der »Statistischen übersicht« der aufführungen merkwürdigerweise fehlt; dann die inhaltsreiche bücherschau, in der ua. A. Brandls besprechung von Graves' 'Act-Time' zu skeptischerer beurteilung des erreichten gelangt als ref. (in Engl. stud. 50, 142 ff.), die zusammenfassenden, z. t. sehr ausführlichen referate M. Försters, die namentlich zur realienliteratur und namenkunde der fne. zeit viel selbständiges beisteuern (ein sehr kompliziertes metheglin-rezept fand ich auch bei Ch. Butler in seiner »Feminine Monarchie« 1634).

Der 52. jahrgang des jahrbuches ist nicht mit dem anspruchsvollen titel eines jubiläumsbeitrages ausgestattet, dennoch ist inhalt und form der gediegenen philologischen, ästhetischen, historischen und dramaturgischen aufsätze derart, daß sich eine eigens für den 300. todestag Shakespeares verfaßte publikation mit hohen ehren damit sehen lassen könnte. Und das alles während eines krieges, in dem eine mit aus Shakespeares werk geflossene kultur zerschmettert werden soll von denen, deren landsleute seinen namen vielfach eitel im munde führen! In diesem von vielen Engländern auch gerne auf geistiges gebiet hinübergespielten bruderkrieg der erben von Shakespeares gütern darf die deutsche Shakespearegemeinde, deren berufene vertretung in einem bande wie dem vorliegenden des dichters wesensart verkündet, ruhigen gewissens ins feindliche lager Henry Richmonds worte hinüberrufen:

> 'Abate the edge of traitors, gracious Lord,
> That would reduce these bloody days again,
> And make poor England weep in streams of blood!'

Graz, im April 1917. Albert Eichler.

Shakespeare Studies by Members of the Department of English of the University of Wisconsin. To commemorate the three-hundredth anniversary of the death of William Shakespeare, April 23, 1616. Published by the University. Madison, 1916. 300 ss.

In einem würdig ausgestatteten bande bringt hier eine amerikanische hochschule dem dichter in aller bescheidenheit ihre wissenschaftliche huldigung dar, von dem es s. 16 heißt:

> Thou art so great that thou wilt not despise,
> This book we've wrought thee under alien skies.

Als poetischen gruß zu beginn finden wir acht *Sonnets on the Self of William Shakespeare* von W. E. Leonard, reflektierende lyrik in Shakespeares sonettmetrum; sie bezeugen ihres verfassers warme und tiefe verehrung für den unsterblichen in einer reihe feinziselierter, zuweilen den philologen vielleicht etwas zu sehr verratender bilder.

Ein dutzend streng philologischer, literarhistorischer, ästhetischer oder metrischer aufsätze folgt; sie erweisen sich sämtlich als von wissenschaftlichem geiste und sachlicher liebe zum gegenstande durchdrungen und stehen kritisch auf der höhe der durchschnittsbeiträge des »Jahrbuches der deutschen Shakespeare-gesellschaft«. Die stilistisch und zumeist auch methodisch feinen abhandlungen umfassen Shakespearefragen aller art, aber auch themen der fne. zeit überhaupt. Wir überblicken sie in der reihenfolge des buches:

F. G. Hubbard, *Locrine and Selimus*, eine prioritätsuntersuchung in sachen der anregung der anonymen verfasser dieser beiden stücke, in der alle bedeutenden schwierigkeiten der dramenchronologie für die jahre 1585 bis 1595 erkannt und zum teil auch gelöst werden. H. baut auf Tiecks entdeckung auf, die dieser, wie Brotanek 1900 in seinem abdruck von Tiecks notizen (Anglia, beibl. 11, 202 ff.) nachgewiesen hat, nach 1811 aufzeichnete, daß *Locrine* starke entlehnungen aus Spensers *Complaints* zeigt, eine entdeckung, die unabhängig davon 1901 von Crawford publiziert wurde. Letzterer fand aber derartige parallelen auch im *Selimus* und verfocht nun die ansicht, daß dieses drama für den *Locrine* als quelle jener plagiate in betracht käme. H. kam auf grund langjähriger untersuchungen zur umgekehrten, schon 1905 von Koeppel (Sh.-jb. 41, 193 ff.) begründeten ansicht, die auch Cunliffe (Cambr. Hist. Engl. L., V 95 ff.) teilte. Hier legt er nun eingehend seine beweise vor. Sie besitzen hohen wahrscheinlichkeitswert. So wenn er die komische szene der schilderung einer bösen sieben in den beiden dramen als ursprünglicher in *Locrine* IV 2 ansieht, wo Strumbo stehende komische figur ist, während im *Selimus* (v. 1873 ff.) eigens ein sonst nicht mehr hervortretender

clown hierfür eingeführt wird; wenn er sämtliche entlehnungen des *Selimus* aus den *Complaints* mit einer einzigen ausnahme schon im *Locrine* nachweisen kann, während letzterer viel mehr aus Spensers kleinerer dichtung nimmt, *Selimus* hinwiederum die *Faerie Queene* tüchtig plündert; wenn er einen beleg beibringen kann, in dem *Locrine* zwei Spensersche stellen mit eigenen versen verquickt, *Selimus* diese beiden *Locrine*-partien jedoch wieder entzweiteilt und gesondert verwertet; wenn er eine aus Greenes *Menaphon* entlehnte und mit *Locrine*-versen ausgeweitete stelle ziemlich genau im *Selimus* findet. Diese, die bisherigen quellenforschungen von Crawford, Koeppel und Ch. Collins sehr wesentlich ergänzenden kritischen vergleichungen verwendet H. aber auch zu einer genaueren datierung des *Locrine* und geht darin über Gaud (Mod. Phil. 1, 409) hinaus. Er zeigt nämlich, daß *Locrine* einen vers aus dem am 8. August 1591 vollendeten, von R. Wilmot in blankverse umgeschriebenen *Tancred and Gismunda* kopiert, so daß also dieser tag und 1594 (eintragung in *Stat. Reg.*) nun den spielraum bilden. Entgegen Collins spricht sich H. gerade wegen der zahlreichen parallelen gegen die annahme einer gemeinsamen verfasserschaft der zwei dramen aus, die schon fast allen Shakespearevorgängern zugeschrieben worden sind (vgl. s. 31 f.). Was H. über die parallelstellen, ihre wichtigkeit und bisherige unvollständigkeit zu sagen hat, ist sehr bemerkenswert. —

J. F. A. Pyre, *Shakespeare's Pathos*. Das ästhetisch wichtige problem der »rührung« bei Shakespeare wird als einer seiner künstlerischen grundtöne behandelt und dadurch auch historisch der vom dichter oft bewährte instinkt für die wirkung aufs publikum als das bei unserem vielfach geänderten gefühlsstandpunkt (gegenüber Bassanios, Valentines, Malvolios, ja auch Prosperos verhalten [gegen Caliban] u. dgl.) maßgebende erwiesen. P.s definition seines gegenstandes ist klar und ausreichend: "The 'pathetic' mood . . . is one of the general modes of feeling, or complex states of emotion awakened by representative art, and 'pathos' is a quality of the representation by which this effect is produced."

Diese rührung erfolgt am häufigsten durch mitleid, aber nicht bloß durch dieses, sondern durch die gleichzeitige erweckung von wirklicher sympathie mit anmutigen oder bewunderungswürdigen zügen des leidenden menschen (s. 43). Dieses gefühl ist also stark mit lust gemischt, und die rührung entspricht ihrem wesen gemäß dem verhältnis von mitleid zu dieser zuneigung,

dankbarkeit, bewunderung, freude usf. Sh.s *pathos* ist oft zur vertiefung seiner melancholie verwendet, beide kunstmittel aber stehen wiederum zu seinem humor in innigen beziehungen. Sh. unterscheidet fein zwischen dem rührenden und dem erhabenen, und P. kann zeigen, daß der dichter niemals ein drama, ob ernst, ob heiter, in rührung enden läßt, sondern in der tragödie nach dem schrecken der katastrophe stets im beruhigenden gefühle des erhabenen. — Von den formen unseres lebens sind es nun besonders kindheit und frühe jugend, die Sh. zu rührender wirkung ausnützt (weshalb er zb. auch Jagos kind, das bei Cinthio eine wichtige rolle in der intrige spielt, als künstlerisch zu stark ergreifend und daher störend beiseite läßt); aber auch das hohe alter wird solchen zwecken, obschon nicht immer ganz ausschließlich, dienstbar gemacht, am vollendetsten im könig Lear. Mit Sh.s allgemeiner entwicklung nehmen dann auch die rührenden züge seiner heldinnen, die meist mutterlos dahinleben müssen, auffallend zu. »Edle rührung« erwecken einige unglückliche mütter, besonders Hermione und Volumnia. — Als begleitumstände des *pathos* gibt uns Sh. meist momente der sammlung: Lesen, horchen auf musik, betrachtung, freundliches gespräch, erinnerung, wiederholung, vergleichen, planen, mahnungen ahnungsvolle stimmung u. dgl. m., momente der wiedervereinigung oder des abschieds, eines glücksgefühls nach überstandenem kummer, der sicherheit nach gefahr, der erlösung von mühe oder schmerz usf., die in der tragödie zumeist in der ruhepause knapp vor der katastrophe liegen. Die äußerlichen umstände sind häufig musik, die organisch aus der handlung motiviert ist, blumen oder schlaf; in letzterem mischt sich *pathos* mit dem geheimnisvollen, namentlich in der nicht seltenen vorstellung von *death's counterfeit*. Auch im erwachen vom schlaf bedeutet *K. Lear* wieder einen höhepunkt in der handhabung der rührung. — P. ist in der lage, in großen strichen — feinere ausführung seiner darlegungen wäre nicht übel lohnend! — die methodische verteilung der rührenden szenen und einen chronologischen fortschritt in der sicheren beherrschung der gesamtwirkung und der elemente in feinsten details, in der häufung und steigerung dieser szenen an geeignetem orte der dramen Sh.s nachzuweisen. Er zeigt Sh.s prinzip der katharsis im vergleich mit Heywoods *A Woman kill'd with Kindness*. die ahnungsvolle vorbereitung auf tragische katastrophen in 'relief-scenes' rührender art, die läuternd und

mitleidverstärkend wirken. Historisch arbeitet er eine allmähliche befreiung der rührungsszenen von andern gefühlen heraus, die etwa mit *K. Richard II.* beginnt, zunächst fast nur männer betrifft, dann aber, von den späteren komödien an, viel feine charakterisierkunst an weibliche gestalten wendet. Konstruktiv wichtig ist die beobachtung, daß namentlich der vierte akt (der ja sonst als handlungsträge verschrien ist) für Sh. willkommene gelegenheit zur entfaltung dieser seite seines könnens gibt. P.s zuweilen sprunghafte betrachtung eines vernachlässigten themas zeigt jedenfalls, daß die rührung bei Sh. zwar kein hervortretendes und feste stütze des dramatischen aufbaues bedeutendes motiv, dennoch auch keineswegs untergeordnet ist. Sie trägt mit dazu bei, daß sich Sh.s komödien zb. durch wärmeren ton, durch anrufung unseres zarteren empfindens von denen Ben Jonsons, seine tragödien durch innigere und wesensansprechendere art von denen Websters unterscheiden. —

J. R. Moore, *The Function of the Songs in Shakespeare's Plays.* Nicht stets scharf definierend und gut disponierend betrachtet M. die erst von Sh. als bewußtes mittel um 1590 eingeführte dramatische verwendung des liedes: 1. zur handlungsförderung, wobei episoden, streitgespräche und auch schon humoristische charakteristik mit in betracht kommen, die clownlieder als konstruktiv-wichtig, die trinklieder oft als vorbedeutungsvoll erwiesen werden und epilogische oder auf- oder abgehen motivierende lieder erkannt werden können, sich auch eine art heidnischen rituals, zeremonienmäßiges in solchen lyricis verfolgen läßt, deren zunahme in Sh.s späterer zeit er auf Jakobs I. vorliebe für maskenaufführungen zurückführt. Hier vermißt man stark ein so naheliegendes eingehen auf die singknabentradition in der fne. dramatik.

2. Zur milieuvertiefung (in *L.s L. L.* V 2 usf.), wodurch uns der mangel an dekorationen belanglos erscheint.

3. Zur charakteristik der sänger (Pandarus, Mercutio, Benedick), aber noch mehr der hörer (Orsino, herzog in *As*, Cloten ua.), und kurz streift M. die naturalistisch, vermenschlichend wirkenden bruchstücke von balladen im munde der Ophelia ua., die lieder, die gleichzeitig charakterisieren (zb. der narren, bes. in *K. Lear*), und zeigt dann an mehreren beispielen, wie durch lieder zur handlung oder gegenhandlung aufgemuntert wird [das würde also besser bei punkt 1 erörtert werden].

4. Zur stimmungsmalerei (mit ansporn zur handlung für Laertes in *Hamlet* IV 5, ohne solchen in *K. Lear* III 4, *Gentl.* IV 2, *Meas.* IV 1, *Cymb.* IV 2).

Auch vordeutungen [wieder zu 1. gehörig!] versteckt Sh. in liedern (*Alls Well* I 3, *Much Ado* II 3 usf.). — Nur neun stücke, z. t. solche, an denen Sh.s anteil gering ist, sind ohne lieder. Weit über den rahmen des stückes hinaus greift Ariels letztes lied (*Temp.* V 1, 88 ff.). —

Karl Young, *An Elizabethan Defence of the Stage.* Zu dem von Boas, *University Drama in the Tudor Age* (Oxford 1914) so lebendig dargestellten interessanten streit zweier Oxforder gelehrter über die berechtigung von studentischen aufführungen lateinischer schuldramen bringt Y. hier bisher ungedrucktes textmaterial: den brief des echt puritanischen säuerlichen dr. John Rainolds von Queen's College an den ihn zur vorstellung der drei dramen des William Gager von Christ Church (*Ulysses Redux* am 5. febr. 1592, *Riuales* am 6. Febr., *Hippolytus* am 7. Febr.) einladenden freund des letzteren, dr. Th. Thornton, datiert vom 6. Febr. 1592, und auszüge aus dem am 31. Juli desselben jahres von Gager an Rainolds gerichteten langen schreiben (Gagers *Momus*, eine ironische dramatische kritik seiner eigenen stücke und des theaters, ein brief Rainolds an Gager vom 10. Juli 1592 und ein zweiter vom 30. Mai 1593 sind bereits gedruckt). Youngs erster text ist besonders anziehend durch die anwendung der üblichen puritanischen antibühnen-argumente auf eine universitätsaufführung: die weibertracht bei männern wird nach bibel, patres und konzilien verdammt, das theaterspielen als zeit- und geldvergeudung bezeichnet, schlechter moralischer effekt auf spieler und publikum erwartet, die zivilrechtliche diffamierung der schauspieler im alten Rom betont und schließlich die Sabbathentheiligung (der 6. Februar war ein sonntag!) gerügt. — Youngs auszüge aus dem zweiten text und seine verbindenden erläuterungen bringen uns nun die feine, z. t. sogar humorvolle gegenargumentation Gagers auf diesen offenbar in »heiligem zorn« — denn nur ein solcher hätte doch die von Young nicht hervorgehobene tatsache rechtfertigen können, daß Rainolds eine so lange epistel an einem sonntag schrieb! — verfaßten ausfall gegen seine veranstaltung recht nahe. Punkt für punkt verteidigt er sich, seine stücke und die studenten, von denen einer possierlich aus seiner weiberrolle fiel, indem er einen kratzfuß statt eines knixes machte.

Dem letzten vorwurf begegnet Gager, der sonst die ausgesprochen puritanische heuchelei nicht angreift, mit dem hinweis, daß alle seine 'Ulysses'-spieler am sonntag in der predigt gewesen waren, er aber nicht sicher sei, ob nicht mancher gegner des theaterspielens diese versäumt und seine zeit abends weit weniger harmlos anderswo verbracht habe. — Wie tief eingewurzelt das vorurteil gegen die dramatik damals schon sein mußte, geht aus diesem durch eine gewiß hochanständige amateurvorstellung hervorgerufenen akademischen briefwechsel sehr deutlich hervor, auch wie vorsichtig ein kunstfreundlicher gelehrter gegen bigotte denunzianten in seinen entgegnungen damals schon sein mußte. Freilich hatte er in der komischen figur des *Momus* seinem ihm damals noch nicht erkannten gegner manches argument zur verfügung gestellt, das er dann in einem *Epilogus Redivivus* widerlegte. Der sehr dankenswerten veröffentlichung der beiden briefe, die einen nicht gleichgültigen abstand in orthographischen gepflogenheiten zweier gleichzeitiger Oxforder gelehrter zeigen, fügt Y. noch ein interessantes dokument bei, die lateinische einleitung *Ad criticum* zu Gagers *Ulysses Redux*, worin dieser die von *Momus* vertretene mißbilligung der vermischung des tragischen mit dem komischen — also eine echt romantische praxis Sh.s — in liberalster weise rechtfertigt.

Th. H. Dickinson, *Some Principles of Shakespeare-Staging*. Die nicht viel des neuen zutage fördernde bühnentechnische abhandlung erblickt das heil der Sh.-inszenierungen in einer angemessenen versöhnung der historischen prinzipien der Sh.-bühnenkompositionen und moderner schauspieldarstellung durch wiedererlangung der 'flexibility' der bühne, dh. anpassung an einbildungskraft des dichters und des schauspielers (resp. regisseurs). In drei mitteln bekundet sich nach D. Sh.s unübertroffene bühnenkunst: in der nichtbeachtung von zeit und ort in allem episodischen [man würde besser sagen: nicht zum bloß handlungsmäßigen der haupthandlung gehörigen], in der raschheit der handlung und buntheit der szenen und endlich in den poetischen details zur ausfüllung der konturen der handlung. Dieser großen plastizität müsse auch der heutige inszenator gerecht werden. D. streift dann die durch die restaurationsbühne und ihre bildmäßigkeit hervorgerufenen unhistorisch zusammenschiebenden, streichenden usf. bühnenbearbeitungen bis ins 19. jahrhundert, ferner die modernen reformen zur wiederbelebung der Sh.-bühne (wander- oder dreh-

bühne, *apron*) und verspricht sich viel vom bloßen himmelshintergrund mit zerstreuter belichtung und Craigs 'stylization'. — M.s zuweilen skizzenhafte bemerkungen versteigen sich manchmal zu übertriebenen äußerungen, so, wenn er (s. 130) behauptet, daß Sh.s ortsangaben stets nur für den vordergrund gelten. —

L. Wann, *The Collaboration of Beaumont, Fletcher and Massinger.* In ergänzung des bisherigen entweder nicht umfassend-systematischen oder ungenauen forschungen auf dem sehr schwierigen gebiete geht verfasser den beiden haupttheorien noch einmal gründlich nach, der Thompsons (Engl. stud. 40, 30 ff.), der 'structural division', dh. arbeitsteilung nach anfang, mitte oder ende eines dramas annimmt, und der seiner gegnerin Hatcher (Anglia 33, 219 ff.), die 'division of subject-matter', dh. nach thematischen merkmalen für plausibler hält, übrigens recht skeptisch ist. Auf grundlage des im wesentlichen angenommenen canons der kompagniestücke untersucht nun W. die vier als von Beaumont und Fletcher herrührend betrachteten stücke, sowie acht der für Massinger und Fletcher beanspruchten. Schon aus ersterer gruppe ergibt sich völlige unhaltbarkeit von Thompsons meinung; aus der zweiten höchstens eine scheinbare, zufällige bestätigung für diese. Dagegen erweisen W.s zusammenstellungen, daß in charakteren (männer oder weiber, 'low' oder 'exalted') sowie in handlungsmotiven (ernste oder komische, dh. ablösende szenen, nebenhandlungsführung) ganz greifbare autorenmerkmale zu finden sind, die Hatchers ansicht der subject-matter-theorie bestätigen. Die anscheinende verteilung nach 'structural division' in den Fletcher-Massinger-stücken folgt daraus, daß dort eben die (komische) nebenhandlung häufig erst in der mitte einsetzt und da eben Fletchers anteil beginnt und bis gegen ende vorhält. Dieser dramatiker scheint überhaupt bei den kompagniearbeiten der beiträger der zweiten handlung zu der ersten seiner führer (Beaumont oder Massinger) gewesen zu sein. Die recht vernünftigen argumentationen W.s in so unsicher scheinenden dingen wären hübsch auch auf andere kompagniedramatiker zu übertragen. —

R. E. Neil Dodge, *An Obsolete Elizabethan Mode of Rhyming.* In dieser metrischen untersuchung wird eine bisher unerklärte, wenn auch von Guest und Schipper schon beobachtete reimpraxis, für deren eine abart s. 191 schüchtern der treffende terminus 'epicene rhyme' vorgeschlagen wird, historisch beleuchtet. Sh. reimt in '*Venus & A.*' *posteritý : obscúrity* (´ : ´ × ×), in '*Lucrece*'

resolutión : absolútion, im '*Sonnet 45*' *thee : melanchóly* (⊥ : ⊥ ×). D. stellt zunächst durch eine anzahl von belegen aus Ben Jonsons nicht-dramatischer dichtung fest, daß es sich in diesen fällen nicht um ein versehen, sondern um eine vielfach geübte technik handelt, der er nun — in etwas allzu vorsichtiger beschränkung — bloß im 'heroic couplet' längerer gedichte nachgeht: gerade im gelegentlichen reimvers der blankversdramen (wie im doggerel usf.) hätten sich da wohl feststellungen machen lassen, die der bewertung von 'double endings' als metrisch-chronologische merkmale für Sh. und andere dramatiker irgendwie zugute kommen müßten. D.s versuch, das entstehen dieser uns so befremdlichen übung aus der veränderung der akzentuierung zu erklären, die sich von der niederschrift der Chaucertexte an bis zu Thynnes ausgabe derselben vollzogen hatte, ist als gelungen zu bezeichnen. Seine gut kommentierten belege aus Wyatt, Ferrers, Spenser (fast nur in dessen *Minor Poems*), Donne (nur in den extravaganten jugendwerken), dann aus Chapman, der bis 1598 außerordentlich gerne und ganz grotesk dieser reimmanier huldigte, schließlich die aus Marstons satiren sind sehr lehrreich. Um 1600 — also auch wohl in Shakespeares späteren dramen, die D. ja leider nicht durchgesehen hat — sind diese reime bereits im schwinden begriffen. —

A. Beatty, *Shakespeare's Sonnets and Plays.* Reiche anregung schöpft man aus diesem in seiner knappen sachlichkeit überzeugenden versuch, der sonettenfrage bei völligem verzicht auf biographische ausmünzung neue seiten abzugewinnen. Sein bescheidenes arbeitsziel ist, alle dramen Shakespeares auf die stellen hin zu prüfen, die in logischer methode und im aufbau sonettenstil aufweisen, diese stellen zu buchen, nach chronologie, stoff und charakter zu betrachten und daraus nun schlüsse für das gesamte problem der sonette Shakespeares zu ziehen. B. charakterisiert den formalen stil von Sh.s sonetten ausgezeichnet (s. 203 f.) und unterscheidet drei architektonische typen, für die — und zwar für die allein — er nun 47 stellen aus den dramen belegt, wovon 11 als ausgesprochene sonette bezeichnet werden müssen. Die 36 übrigen sonettähnlichen partien verteilen sich auf die epochen wie folgt: 1. 1589—96 11 beispiele 2. 1596—99 6 beispiele, 3. 1602—07 (große tragödienzeit!) 15 beispiele. Diese ergebnisse scheinen die theorien von einer längeren abfassungszeit von Sh.s sonettenkranz zu stützen: Die erste gruppe entspräche dann etwa den von Meres als *sugred, mellifluous* bezeichneten leichteren

mit *Venus & A.* und *Lucrece* gleichzeitigen sonetten, die dritte den ernsteren, poetischeren, die angeblich einer späteren epoche angehören. Die sonettähnlichen stellen sind bestimmten, sehr dafür geeigneten charakteren in den mund gelegt; aber die stücke, in denen sie vornehmlich begegnen, haben nach B. auch sonst stilistische beziehungen zum sonettzyklus (*L. L. L., K. Hy. IV., Hamlet, Othello, Macbeth*). Nicht gleichgültig ist es, daß mit 1609, dem erscheinungsjahr der Quarto Thorpe's, diese sonettenähnlichen reflektierend-lyrischen und logisch spitzfindigen einschaltungen im drama Shakespeares aufhören (nur ein spätling noch in *Wint. Tale* IV 4). Bis zu diesem jahre also kann man vom sonett als von einer festen geistigen und künstlerischen form in Sh.s persönlichkeit reden. Die von B. angezogenen parallelen sind aber nicht bloß formaler, sondern häufig auch thematischer natur, und somit wird bei aller nunmehr waltender skepsis, die zuletzt in Wolff und Morsbach so beredten ausdruck gefunden hat, den etwa noch vorhandenen anhängern der autobiographischen sonettenlegende stoff zu neuen schlüssen geboten sein. —

Lily B. Campbell, *Garrick's Vagary*. Die verfasserin des munter geschriebenen aufsatzes liefert eine abgerundete beschreibung des auf Garricks betreiben inszenierten Shakespeare-jubiläums des jahres 1769 mit allen seinen vorbereitungen und z. t. mißlungenen veranstaltungen, und zwar nach Davies' *Memoirs of David Garrick*, aber auch nach den schwer zugänglichen zeitschriften *Gentleman's Magazine*, *Universal Magazine* und *London Magazine* vom September 1769. Die guten geschäfte, die Garrick mit seiner Shakespeare-propaganda für sich und seinen nachruhm machte, sind ebenso wie seine eitelkeit allseitig beleuchtet, und so ergänzt C. das bild von Garrick als einem der zeitströmung geschickt rechnung tragenden, die zinsen des Shakespeare-kapitals einheimsenden manne, das wir schon aus Helene Richters darstellung (*Gesch. der engl. romantik* I 1, 80 ff.) gewannen. —

O. J. Campbell junior, *A Dutch Analogue of Richard the Third*. Der verfasser dieser sehr instruktiven vergleichsstudie ist durch einen 1904 in der "Modern Language Association" gehaltenen vortrag von W. Fuller angeregt worden, das 1651 erschienene holländische hexameterdrama eines Lambert van den Bosch "De Roode en Witte Roos of Lankaster en Jork" genau literarhistorisch zu untersuchen. Eine übersetzung oder freiere bearbeitung von Shakespeares königsdramen liegt danach im holländischen stück

nicht vor, ebensowenig die eines der anderen erhaltenen englischen Richard-dramen in englischer oder in lateinischer sprache. Wohl aber glaubt C. spuren eines verlorenen englischen stückes, das keine geringe rolle in der sagenstoffgeschichte gespielt haben müßte, bei Bosch zu entdecken, der mit englischer literatur wohlvertraut war, drei werke aus dieser in seine muttersprache übersetzte, darunter 1648 eine maskenartige moralität "*Lingua*" (1607) und dem eine anzahl englischer dramen vom Amsterdamer theaterdirektor zur begutachtung für übersetzungszwecke vorlagen. So vorsichtig C. seine hypothese entwickelt, so bestechend erscheint sie. Sowohl sprache als handlungsführung des Holländers weisen nach ihm — und er gibt reichliche ins Englische übertragene proben — abwechselnd ähnlichkeiten mit dem *Richardus Tertius*, mit der *True Tragedy* und mit Shakespeares *K. Richard III.* auf, und zwar an stellen, wo jedes dieser stücke von den anderen beiden und auch von den chroniken abgeht. Daß jedoch Bosch alle drei dramen gekannt habe, verbietet sich nach C. deshalb schon anzunehmen, weil Legges lateinisches universitätsstück außerhalb Cambridges kaum bekannt oder zugänglich gewesen, wohl erst im 19. jahrhundert überhaupt gedruckt worden sein dürfte. Somit bleibt nur der schluß, daß die holländische tragödie ein wertvolles glied der Richard-tradition, die in Shakespeares historie gipfelte, mit benützung einer verlorenen englischen vorlage dramatischer form darstellt. C. stützt seine scharfsinnige argumentation, die er hier bloß auf die analogien mit Shakespeare erstreckt, auf drei szenen von großer bedeutung: erstens die indirekte werbung Richards um seine nichte Elisabeth (IV 11, 210—454 = Bosch IV 6, 1 ff.), die Richards methode (heuchlerisches schuldbekenntnis, reuevortäuschung, fürbitte) und königin Elisabeths antworten in merkwürdiger übereinstimmung bei Shakespeare und Bosch zeigt; zweitens die szene, in der Gloster vor der krönung des jungen königs den verdacht wegen der beseitigung der verwandten des schutzlosen knaben abzuwälzen sucht (III 1 = Bosch I 1), wobei die verlegung nach London, die wirklich dramatische charakteristik des königlichen kindes, das rührende bei Shakespeare und Bosch auf die gleiche quelle zurückgehen mag; schließlich die geistererscheinungen, die Hall bloß andeutet, *True Tragedy* nur senekamäßig berichten läßt (V 3, 209—38 = Bosch V 2, 1—27), worin besonders auffällt, daß der Holländer einen geist Richards selber diesem gegenübertreten läßt, wodurch Shakespeares monolog nach

dem verschwinden der visionen über Richards "*Self*" — eine oft als spielerei geringgeschätzte partie — als eine ganz glückliche verinnerlichung des in früherer tradition etwas zu grob verkörperten dualismus in Richards seele wirkt. —

H. A. Burd, *Joseph Ritson and Some Eighteenth Century Editors of Shakespeare.* Über die ansprechende skizze Helene Richters (*Gesch. d. engl. romantik* I 1, 96 ff.) von der persönlichkeit des streitbaren philologen hinausgehend, enthüllt B. namentlich das kritische kesseltreiben Steevens' und anderer gegen Ritson durch heranziehung von briefstellen und weist der trotz *Cambr. Hist. of Engl. Lit.* V 277 von H. Richter gar nicht erwähnten wichtigen schrift *The Quip Modest &c,* in welcher Ritson der von Reed 1785 veranstalteten neuausgabe des Johnson-Steevens mit aller kritischen schärfe an den leib rückte, den richtigen platz an. Ebenso verbreitet er aus Ritsons briefen licht über dessen verhalten gegen Malone. Nach der trefflichen charakteristik der drei skizzenhaften Shakespeare-beiträge Ritsons geht B. auf dessen allgemeine grundsätze für die kritik des dramatikers näher ein, lobt vor allem die wirkliche textkollationierung, die leider unter Ritsons eigensinniger überschätzung der folio 2 litt, wie Burd hübsch nachweist, und die ehrfurcht vor der überlieferung. Er stellt fest, daß die modernen herausgeber viel zu wenig oft oder mit totschweigen der priorität auf Ritson zurückgreifen, der an metrischem verständnis Malone, an quellenkunde des mittelalters und der volkskunde sämtlichen kommentatoren des 18. jahrhunderts weit überlegen war. B. bietet eine auswahl wertvoller anmerkungen, die in der New Variorum nicht oder nicht unter Ritsons namen aufgenommen sind, und die, soweit sie rein wortgeschichtlich sind, vom Oxf. N.E.D. bestätigt werden: ihre scharfe polemik hat bei den späteren herausgebern den blick für ihre unzweifelhafte sachliche berechtigung getrübt. Leider hat Ritson den oft erwähnten plan einer Shakespeare-ausgabe, für die er viel, fast völlig verschollenes material aufhäufte, nicht mehr verwirklicht.

F. W. Roe, *Charles Lamb and Shakespeare.* In einem kabinettstück essayistischer betrachtung werden hier die sympathische persönlichkeit des um die wiedererweckung der kenntnis Shakespeares in weiteren kreisen hochverdienten Lamb in seinen beziehungen zum geliebten genius dargestellt, die tendenz der *Specimens of English Dramatic Poets*, für Shakespeares wertschätzung einen passenden hintergrund zu schaffen, erwiesen, die unvergäng-

lichen *Tales from Shakespeare* (1807) mit ihrer vorstelllung von Sh.s wesen und ethos (im schlußpassus) charakterisiert und aus seinen von Shakespeare-zitaten erfüllten *Essays* die hierher gehörigen, besonders der *On the Tragedies of Shakespeare* (1812), wahre 'poetry of criticism', wie ihn R. nennt, analysiert. Die stets nur gelegentliche, aber einsichtsvolle, mitfühlende und selbständige kritik Lambs erfährt volle und feinsinnige würdigung; trotz alles theatermäßigen in Sh. sah er in ihm zunächst den dichter, dessen phantasien ihm die bühne meist nur vergröbert wiedergab. Als bezeichnende kritische stücke Lambs erörtert R. insbesondere die über Cookes *Richard III.*, über *Macbeth, Hamlet* und das meisterstück über *K. Lear*, den Lamb auch als eigentlich nicht darstellbar erklärte. Der von Swinburne und Bradley so hochgeschätzte liebenswürdige kritiker ist trotz seiner ihm wohlbekannten unfähigkeit, dem ganzen an Sh. gerecht zu werden, einer der intimsten kenner der rein menschlichen und poetischen züge seines lieblingsdichters gewesen.

Graz, April 1917. Albert Eichler.

Albert Wietefeld, *Die bildersprache in Shakespeares Sonetten.* Halle 1916, Niemeyer.

Als ich vor einigen jahren Hübners schrift *Der vergleich bei Shakespeare* anzeigte, sprach ich die hoffnung aus, daß sein beispiel schule machen und zu weiterer bearbeitung dieses bisher wenig angebauten gebietes reizen würde. Die hoffnung ist durch die vorliegende arbeit in erfreulicher weise erfüllt. Wenn sie leider nur die bildersprache in den *Sonetten* behandelt, sich also nur auf einen kleinen und nicht den wichtigsten teil Shakespeareschen schaffens beschränkt, so geschieht es mit desto größerer gründlichkeit und mit einer bei einem vermutlich jüngeren verfasser besonders anerkennenswerten vorsicht. Die bilder ergeben zb. auffallend starke anklänge zwischen den *Sonetten* auf der einen und *Lucrezia* und *Venus und Adonis* auf der andern seite. Es läge nahe, auf eine gleichzeitigkeit zu schließen. W. dagegen zieht in betracht, daß die gleichheit zunächst durch den gleichen oder ähnlichen stoff bedingt ist, daß der inhalt in erster linie den stil bestimmt, und daß die beliebten *tests*, seien sie metrischer oder stilistischer art, erst unter dieser voraussetzung verwendet werden dürfen. Es gehört erfreulicherweise nicht zu den forschern, die die chronologie Shakespearescher werke an den fingern abzählen

wollen. Er ist zb. für die datierung völlig belanglos, wenn der vers der in Italien spielenden lustspiele strenger ist als in den etwa gleichzeitigen historien. Das ist eine wirkung des stoffes; bedeutungsvoll wird es aber, wenn zwischen stil und stoff ein gewisser widerspruch besteht, wenn zb. eine historie wie *Richard II.* sehr viel reime oder *As you like it*, vielleicht das poetischste der lustspiele, auffallend viel prosa enthält. Ersterer muß in einer zeit geschrieben sein, wo dem dichter der reim, letzteres in einer zeit, wo ihm die prosa besonders nahelag.

In der arbeit selbst sind drei teile zu scheiden; der erste, der sich mit dem wesen des bildes, seiner einkleidung, seiner durchführung und der art seines vorkommens als vergleich, metapher und allegorie befaßt, wobei Shakespeare nur als beispiel dient, der zweite, der unsern dichter im verhältnis zu den voraufgehenden und mitlebenden Elisabethanischen sonettisten betrachtet, und der dritte endlich, der seine poetische eigenart behandelt. Der letzte ist naturgemäß der wichtigste; gerade bei den *Sonetten* wollen wir ja wissen, was ist persönlich und was konventionell? Darin findet auch die vorliegende untersuchung ihr ziel und ihre berechtigung. Bei aller vorsicht W.s kann ich doch das bedenken nicht unterdrücken, daß er in der einschätzung des persönlichen elementes noch zu weit geht. Es soll dahingestellt bleiben, ob bei größerer ausdehnung des quellenstudiums, besonders auf die italienischen sonettisten, nicht noch manches bild aus dem schatz des persönlichen ausscheiden würde; aber selbst wenn ein bild bei keinem vorgänger belegt werden kann, wenn es bei Shakespeare zum ersten male erscheint, trägt es noch nicht den charakter des wirklich persönlichen. Der dichter trug seine bilder sicher nicht wie ein plagiator zusammen, sondern er hatte sich in den konventionellen sonettenstil völlig eingelebt. Ob er innerhalb dieses rahmens etwas schon dagewesenes oder philologisch nicht zu belegendes produzierte, macht im grunde keinen unterschied. Das eine ist zwar neu, aber darum doch nichts persönliches, höchstens eine weiterbildung der tradition. Erst, wo ein gegensatz zu dieser sich zeigt, läßt sich etwas wirklich persönliches feststellen. Eine nachprüfung unter diesem gesichtspunkt würde zeigen, daß kaum eines der bilder in den *Sonetten* den rahmen des konventionellen stiles sprengt, ein ergebnis, das übrigens völlig dem grundgedanken der vorliegenden untersuchung entspricht.

Berlin. Max J. Wolff.

Margarete Seemann, *Sir John Davies. Sein leben und seine werke.* (Wiener beiträge 41.) Wien und Leipzig, W. Braumüller. 1913. Pr. Kr. 4,80 = M. 4,—.

There is no doubt that Sir John Davies has suffered, inevitably but still to some extent unjustly, from the greatness of his poetic contemporaries: and one is glad to see more attention directed to him. Perhaps his present commentator, not unnaturally, allows too much comparative merit to his principal poem, *Nosce Teipsum.* The dignity of its subject is undeniable: and there are unquestionably fine passages. But perhaps Sir John does not escape the danger — which hardly any philosopher in verse with the possible exception of Lucretius has escaped — that the philosophy will overweight and hamper the poetry, and that the poetry will trip up and disarrange the philosophy. Instructly poetical criticism, *Orchestra* and *Astraea,* comparatively fanciful and even trivial as they may seem, must rank higher. In fact, philosophy itself is not absent from the former, and is much better assimilated; while the ingenuity of the acrostics of the latter is not in the least a barren *tour de force,* but a triumph of graceful art. Still these are points on which opinions may differ; that Davies's poetry as a whole deserves consideration is indisputable. His life, too, was not an ordinary or uninteresting one; and the fortunes of his eccentric widow have not unsympathetically diverted most of those who have known them. The whole subject is treated in this essay succinctly but well.

G. Saintsbury.

James Macpherson's *Fragments of Ancient Poetry* (1760). In diplomatischem neudruck mit den lesarten der umarbeitungen herausgeg. v. Otto L. Jiriczek, professor an der universität Würzburg. Heidelberg 1915, Carl Winter. XIV u. 64 ss. 8°. (Anglistische forschungen, hgg. v. Joh. Hoops, 47.)

Ähnlich wie Percy's *Reliques* sind auch die seinerzeit so gewaltiges aufsehen erregenden und für die englische wie für die deutsche literaturgeschichte gleich bedeutungsvollen »Ossianischen dichtungen« Macphersons meist nur in der durch spätere zusätze und vermeintliche verbesserungen des herausgebers veränderten gestalt in umlauf; so ist es auch wenig bekannt, daß noch im gleichen jahre (1760) des erscheinens der Editio princeps (von

Jiriczek A genannt) eine "Second Edition" (von Jiriczek B genannt) erschien, die keineswegs eine bloße titelauflage war und den 15 fragmenten von A noch ein neues beifügte. Außerdem dürften nach L. Chr. Stern (Zs. f. vgl. L.G. N. F. VIII. 1895, s. 68) die zwei fragmente V und XII noch vor der ersten buchausgabe im Juniheft des "Gentleman's Magazine", London 1760, erschienen sein (Jiriczek nennt diese fassung M), und 1761 (titeljahr 1762) hatte Macpherson in seinen Fingalband die fragmente I, II, IV, V, X—XII, XIII—XV (und VII. als variante zu "Temora") mit weitgehenden stilistischen retouchen verarbeitet (von Jiriczek F genannt), während die weiter nicht mehr verwerteten fragmente dauernd von der aufnahme in die späteren gesamtausgaben ausgeschlossen blieben. Die endgültige fassung gab Macpherson 1773 in der zweibändigen ausgabe: The Poems of Ossian (von Jiriczek P genannt), und man kann darin ersehen, wie die ursprüngliche gestalt, die doch geschichtlich die wichtigste ist, immer mehr dem zeitgeschmacke und der künstlichen mache unterworfen wurde. So ist der Textus receptus, wie er ua. in modernisierter gestalt in der Tauchnitz Edition (von Jiriczek T genannt) vorliegt, weder der für wissenschaftliche forschung, noch der für den literarischen feinschmecker geeignete, obwohl für beide die späteren umgestaltungen auch ihr interesse haben. Es ist daher sehr dankenswert, das uns Jiriczek in vorliegendem, auch äußerlich sehr ansprechendem heftchen die ursprüngliche gestalt der Fragments mit sorgfältiger beigabe der varianten in B, M, F, P, T bequem zugänglich gemacht hat. Die fachleute werden dieses trotz aller philologischen mühewaltung anspruchslose geschenk gewiß zu schätzen wissen. Wenn der verdiente herausgeber aber zum schlusse der sehr berechtigten hoffnung ausdruck gibt, daß die neuausgabe »neben philologischen benutzern auch ein und den andern leser finde«, so möchte ich diesen gedanken besonders der auch in der äußeren herstellung ihrer verlagswerke so geschickten verlagsbuchhandlung nahelegen: Gerade jetzt, wo man sich auch in unsern gebildeten »weiteren kreisen« für das "Celtic Revival" und was damit zusammenhängt interessiert, würde ein hübsch ausgestattetes bändchen, das die Fragments mit einer wortgetreuen deutschen übersetzung brächte, gewiß willkommen sein.

Cöln, 16. Februar 1917. A. Schröer.

W e s s e x E d i t i o n of the Works of T h o m a s H a r d y in Prose and Verse. With Prefaces and Notes. In 20 vols. 8vo. Cloth gilt. 7 s. 6 d. net each. With Photogravure Frontispiece and a Map of the Wessex of the Novels and Poems in each vol. London 1912, Macmillan and Co.

Wessex is the name given by Thomas Hardy to "a province bounded on the north by the Thames, on the south by the English Channel, on the east by a line running from Hayling Island to Windsor Forest, and on the west by the Cornish coast".

About this part of England Hardy has written, he knows it thoroughly, it is his "Heimat". With every new work of this author which we read, we get better acquainted with the landscape, the ancient historical features, the buildings, the people, the family genealogies and the old or obsolescent customs of this Wessex of his. In so far it is possible to speak of "Heimatkunst". Yet neither in intention nor in result can his work be called thus primarily. In the General Preface to the whole series, in the 1st vol. of the Wessex Edition, the author justifies the circumscribed scene of action in his novels with a reference to the Greek dramatic literature as his illustrious example. Not merely circumstances, but his own judgment made him follow this example. However, "the people in the novels were meant to be typically and essentially those of any and every place, where

'Thought's the slave of life, and life time's fool,'

— beings in whose hearts and minds that which is apparently l o c a l should be really u n i v e r s a l." "Delineations of h u m a n i t y", that is what his work intends to be. As an "unintentional and unforeseen supplementary quality" of his work Hardy mentions the descriptions of Wessex manners and customs woven into his stories and states that he has taken great pains to verify these and to give "as true a record of a vanishing life" as he could; while we are told as concerns the local background of these stories that "they have something real for its basis, however illusively treated". In the Verse portion of his work, — "to myself the more individual part of my literary fruitage", Hardy says, — where he was freer in the form, he had "a wider stage", especially so in his Epic Drama *The Dynasts,* where "the whole of Europe was his theatre of action", yet seen from above, it is "a Wessex, an Attica, a mere garden". "The principle of the novels" remains. The remarkable workmanship in the build of Hardy's novels is

not a little assisted by this unity of place. As to this harmony of form and clear workmanship, the shorter stories in all their variety and imagination are not less excellent, though concise.

In Wessex therefore, which he knew so well, and where there was "quite enough human nature for one man's literary purpose", he found the local foundation for his universal art.

In the General Preface Hardy tells us, it is "unlikely that imaginative writings extending over more than forty years would exhibit a coherent scientific theory of the universe, even if it had been attempted". What he gave, were "impressions of the moment". As to the "pessimism", which he was reproached with, he observes: "there is a higher characteristic of philosophy than pessimism or than meliorism or even than the optimism of these critics — which is truth." And he adds: "Some natures become vocal at tragedy, others at comedy"; it does not mean they do not "perceive the other side of things".

That most of his work deals with tragical lives, rather than with fortunate ones, is undeniable, but as Hardy goes more than skin-deep, as he gauges the depths, and through his sympathy and pity for all suffering has so to say tasted the inmost thoughts and feelings of Man, he hates all false romantic views of life, and does not shrink from hard truths about it, even insists upon these cruel facts. For, "un homme averti en vaut deux". And does not he call up in the Dynasts before our mind's eye a possibility of an Immanent Will of the Universe, now working unconsciously, blindly, becoming conscious, hence less cruel to the individual?

Hardy has classified his work [1]) into:

I. Novels of Character and Environment, to which the seven so called Wessex-Novels belong, with two volumes of shorter tales.

II. Romances and Fantasies, a group of five volumes, of which one is not a novel, but a string of stories.

III. Novels of Ingenuity, a section of his work which he tells us might be called "experiments".

---

[1]) A 21st vol. was added in 1913, mentioned in Macmillan's Catalogue as Vol. XVIII of the Prose Works, belonging to a IVth division, viz. IV Mixed Novels, and entitled: *A Changed Man*, *The Waiting Supper, and Other Tales*, *concluding with The Romantic Adventures of a Milkmaid.* Not included in the Series are: *Satires of Circumstance. Lyrics and Reveries. With Miscellaneous Pieces.*

Verse, grouped into three volumes, the first of which contains *Wessex Poems* and *Poems of the Past and the Present;* the other two containing the three parts of the Epic Drama *The Dynasts* together with *Time's Laughing-Stocks*. Very little in this Wessex-Edition has been corrected by the author's "later judgment", for fear of a loss of "freshness and spontaneity". A few chapters from an early edition of *The Well-Beloved* in a magazine were rewritten, and here and there slight changes in the wording of previous prefaces show the care with which the author once more went through his utterances.

The General Preface also tells us in how far magazine-publication had forced him to modify his originally higher aim in the writing of a novel or a tale, while the additional Prefaces of 1912 to the separate volumes give particulars about former editions, account for a new arrangement of the Shorter Tales, relate about the reception of his work by the public and the critics, and about his own aim or opinion of his work, or furnish particulars about Wessex features. Especially the preface to *Jude the Obscure* is interesting. We learn that the two important parts of the "tragic machinery of the tale" together influencing and operating towards "the shattered ideals of the two chief characters", were ignored by the press, but only "some twenty or thirty pages of sorry detail regarded"; and that the experiences connected with the appearance of the book and related here, "completely cured him of further interest in novel-writing".

The Wessex-Edition of *Tess of the d'Urbervilles* gives us a few pages occurring in Chapt. X from the original manuscript, never printed in the older editions. They present such an enjoyable, characteristic specimen of Hardy's art in picturing a rural festivity, reel-dancing in a hay and peat-barn by the country-people, that we would not gladly go without them now.

The Map of the Wessex of the Novels and Poems being naturally larger than that of the Novels of the Pocket Edition, gives more details.

The Photogravure Frontispieces found in each volume show very fine reproductions of local scenes round which the stories centre, and heighten the impression of the several sorts of Wessex beauty received from Hardy's work.

The author's illustrations of the poems in Vol. I of the Verse, to be found in the early editions, are omitted here. Instead of

the frontispiece to this volume there is a portrait of Thomas Hardy with the author's signature.

Zieriksee. C. R. Meibergen.

Tauchnitz Edition. Collection of British and American Authors, vols. 4507—19. Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1914—17. Pr. à band M. 1,60.

Tauchnitz Pocket Library. Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1916 ff.

Durch den krieg ist die *Tauchnitz Edition*, die seit länger als einem halben jahrhundert eine wichtige rolle als kulturmittler zwischen England und Deutschland gespielt hat, in ihrem lebensnerv schwer getroffen worden. Während sie vorher fast allwöchentlich einen band der neusten englischen literatur auf den markt warf — zum teil allerdings recht minderwertige ware —, wurde sie durch den ausbruch des kriegs von aller verbindung abgeschnitten, und es wurde sogar ein Pariser konkurrenzunternehmen in die wege geleitet, von dem man allerdings nichts mehr gehört hat. Der letzte Tauchnitz-band aus der friedenszeit war E. W. Hornungs roman *The Crime Doctor* (vol. 4506).

Aber auch während des kriegs hat der verlag die arbeit an seiner sammlung britischer und amerikanischer schriftsteller nicht eingestellt. Die ersten drei bände der kriegsjahre stehen zu dem krieg in näherer beziehung. Zwei werke des leider zu früh verstorbenen deutsch-amerikanischen psychologen Hugo Münsterberg, der ein vierteljahrhundert lang als professor an der universität Harvard gewirkt hat und einer der treusten vorkämpfer des Deutschtums war, behandeln die themata *The War and America* und *The Peace and America* (1915). Das zweite schließt mit dem wunsch, daß die großen deutschen passagierdampfer, die in amerikanischen häfen liegen, bald wieder als freundschaftsboten von Amerika nach Deutschland fahren und wie ehedem auf ihrer fahrt auch französische und englische häfen anlaufen möchten:

> The anchors of these ships will soon be weighed, and I hope heartily that as before they will make their friendly calls at Boulogne and Cherbourg, at Plymouth and Southampton. The welcome of England and France will not fail them when they come as the great messengers of cordial friendship from the American to the German shore, and carry at their bow the radiant banner of peace.

Frommer wunsch eines idealisten! Der verfasser hat den eintritt Amerikas in den weltkrieg nicht mehr erlebt: einen monat

vor dem abbruch der diplomatischen beziehungen ist er in seinem 54. lebensjahr gestorben.

In einem andern band behandelt Dorothea Gerard, gattin des österreichischen feldmarschalleutnants Longard de Longgarde, *The Austrian Officer at Work and at Play* (1915). Die verfasserin (geb. 1855 als tochter des professors Gerard von Aberdeen), die ihre beobachtungen des österreichischen lebens schon in mehreren ihrer romane verwertet hat, entwirft in dem vorliegenden buch ein bild der entwicklung des österreichischen offizierkorps von 1848 bis in die jüngste vergangenheit in einer reihe lebensvoller einzelskizzen. Das objektiv geschriebene buch, das noch im frieden entstanden ist, hat durch den krieg ein doppeltes interesse gewonnen.

Von diesen drei büchern abgesehen, hat der verlag sich in letzter zeit ausschließlich mit dem abdruck wertvoller werke früherer englischer schriftsteller befaßt, die man bisher in der sammlung vermißte. In einer zeit, wo in England alles Deutsche als barbarisch verrufen wird, ist es wahrhaft wohltuend, sich einmal wieder in die zeiten zu versenken, wo ein Carlyle als apostel der deutschen literatur in England wirkte. Außer der klassischen abhandlung *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* befinden sich unter den 1916 und 1917 erschienenen bänden drei mit gesammelten essays, die von Brandl in dankenswerter weise zusammengestellt sind. Die *Historical and Political Essays* umfassen folgende aufsätze: "Signs of the Times" (1829), "On History" (1830), "Characteristics" (1831), "On History again" (1833), "Chartism" (1839), "Inaugural Address at Edinburgh" (1866). Unter dem titel *Essays on German Literature* sind die folgenden abhandlungen zusammengetragen: "Jean Paul Friedrich Richter" (1827), "State of German Literature" (1827), "Jean Paul Friedrich Richter again" (1830), "Luther's Psalm" (1831), "Schiller" (1831), "The Nibelungen Lied" (1831). Besonders interessant sind die *Essays on Goethe,* die auf 285 seiten alles zusammenstellen, was Carlyle über Goethe geschrieben hat: "Faustus" (1822), "Goethe" (1827), "Goethe's Helena" (1828), "Goethe" (1828), "Goethe's Portrait" (1832), "Death of Goethe" (1832), "Goethe's Works" (1832), "Translator's Preface to First Edition of Meister's Apprenticeship" (1824), "Preface to Second Edition of Meister's Apprenticeship and Meister's Travels" (1839).

An diese essays von Carlyle reihen sich solche des großen

amerikanischen essayisten an: Ralph Waldo Emersons klassische *English Traits*, die uns eine so lebhafte charakterskizze des englischen volks und seiner stände und klassen entwerfen, und die beiden bände *Essays* und *Nature and Thought*, die von dem sohn des verfassers, Edward Waldo Emerson, speziell für die Tauchnitz-ausgabe ausgewählt und angeordnet sind. — In einem andern bande sind eine größere anzahl geschichten von Edgar Allan Poe unter dem titel *Fantastic Tales* vereinigt.

Von den zuletzt erschienenen bänden bietet einer John Stuart Mill's schriften *On Liberty* und *The Subjection of Women*; ein anderer greift erfreulicherweise mit Marlowes *Doctor Faustus, Edward the Second, The Jew of Malta* in die elisabethanische literatur zurück. Auf den letzten gedenken wir bei nächster gelegenheit zurückzukommen. Es wäre im interesse des englischen unterrichts an den universitäten sehr zu begrüßen, wenn der verlag sich entschließen könnte, noch mehr werke aus der älteren literatur vom 16. bis zum anfang des 19. jahrhunderts zu bringen. —

Eine neue sammlung des verlags von Bernhard Tauchnitz, deren erste bändchen im März 1916 unter dem titel *English Text Books. Selected from the Tauchnitz Edition* erschienen, und die jetzt *Tauchnitz Pocket Library* heißt, verfolgt ua. den zweck, für universität und schule brauchbare englische textausgaben zu besonders billigem preis (M. —,60 bis 1,—) zur verfügung zu stellen. Die mit steifem umschlag versehenen bändchen sind der großen *Tauchnitz Edition* entnommen und haben das gleiche format und den gleichen druck wie diese. Das neue unternehmen ist recht dankenswert und sei der aufmerksamkeit der fachgenossen um so mehr empfohlen, als es zu billigem preis den studierenden eine reihe klassischer schöpfungen der englischen literatur zur verfügung stellt. Es wäre wünschenswert, wenn der verlag auch in diese sammlung neudrucke älterer dichterwerke aufnehmen würde, die in der großen sammlung bislang nicht vertreten sind.

Die bisher erschienenen 78 bändchen umfassen die folgenden werke:

F. Anstey: *Voces Populi.* 1st and 2nd Series.
E. B. Browning: *Sonnets.*
R. Browning: *Lyrics; Pippa passes;* From *The Ring and the Book.*
Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage; The Giaour; The Corsair; The Prisoner of Chillon; Mazeppa; Beppo; The Bride of Abydos; The Island; Manfred.*
Dickens: *A Christmas Carol; The Chimes; The Cricket on the Hearth.*

R. W. Emerson: *Nature* (Two Essays).

*D Esterre Keeling: *A Laughing Philosopher.*

*Ewing: *The Brownies, and other Tales; Christmas Crackers, and other Tales; Daddy Darwin's Dovecot.*

Galsworthy: *Justice; The Silver Box, Strife; Joy.*

Goldsmith: *The Vicar of Wakefield.*

Habberton: *Helen's Babies.*

Haggard (Rider): *Black Heart and White Heart; Elissa.*

Hardy: *Life's Little Ironies.*

Harte (Bret): *Tales of the Argonauts.*

Jacobs: *Many Cargoes*, 1st and 2nd Series; *The Skipper's Wooing.*

Lamb (Ch. & M.): *Tales from Shakespeare*, 1st and 2nd Series.

Longfellow: *The Golden Legend; The Song of Hiawatha.*

Macaulay: *The Earl of Chatham; Frederic the Great; Lord Clive; Warren Hastings.*

Montgomery (F.): *The Fisherman's Daughter; A Very Simple Story; The Town-Crier.*

Moore (Th.): *Lalla Rookh.*

Poe: *Tales*, 1st and 2nd Series.

D. G. Rossetti: *Ballads.*

Ruskin: *Munera Pulveris; Unto this Last.*

Shakespeare: *Poems* (including Sonnets); *Sonnets.*

Shelley: *The Cenci.*

Sheridan: *The Rivals; The School for Scandal.*

Stevenson (R. L.): *Dr. Jekyll and Mr. Hyde; An Inland Voyage.*

Swinburne: *Atalanta in Calydon; Lyrical Poems; Chastelard; Mary Stuart.*

Tennyson: *Idylls of the King; In Memoriam; Maud; The Princess; Enoch Arden.*

Thackeray: *The Book of Snobs; The History of Samuel Titmarsh.*

Twain (Mark): *Sketches*, 1st Series; *Tom Sawyer, Detective.*

Wells: *Tales of Space and Time*, 1st Series; *The Time Machine.*

Wiggin: *A Cathedral Courtship; Penelope's English Experiences.*

Wilde (Oscar): *A House of Pomegranates*, 1st and 2nd Series; *De Profundis; The Ballad of Reading Gaol.*

*Yonge (Ch. M.): *The Little Duke.*

* Besonders geeignet zum gebrauch an mädchenschulen.

J. Hoops.

NEUESTE LITERATUR.

Maurice Hewlett, *Bendish.* A Study in Prodigality. London, Macmillan & Co. 1913. Pr. 6 s. — Tauchnitz Edition vol. 4449. Leipzig 1913. Pr. M. 1,60.

It is seldom good for a writer to be himself too discrepant from his theme. No doubt the case of Niebuhr may be cited as revering the old Romans by self-reproach and praising such virtues as he lacked. But the portrait before us suggests the sword of Shem among the dead brought back by the fancy of Lucian. Bendish is a parody of Byron born some twenty years too late and far from generous or just. The pilgrim of whom all the

earth was the tomb still counts many friends; even Alfred Austin made his own wreath seem less foolish by praising him.

Thinkers so markedly unlike as Taine and Treitschke knew a man (with all his sins) when they found him. In Bendish he sinks into a monkey with copied gestures, not riding or drinking or shooting as of old. The too daemonic Gervase Poore and Georgiana (who wanted to be stolen) and the Iron Duke tread the stage again. G. P. may have a chance of developing if he recovers from his wound; his fall is in itself a relief and sympathy fails. Neither his life at Rapallo, nor his poem, nor his duel can convince; he is not true enough to be a libel but bears traits of great names; one pities the poor wife who had to live with him. Nor is his strange blend of sparkling gifts more real than the thread of his fate. But the fact that Bendish is a half-truth makes such falsehood still worse. Rose Pierson the girl is fairly nice, and the Henikers (sire and son) belong to the lower school of law.

The coming of William IV. to the throne was a notable date. That sailor-king had his freaks; he was fond of asking school-boys to dine with him and forcing their masters to stand and wait. But he was less out of touch with his times than his dead and sinful brother George, and great changes were at hand. With steam-power still in its cradle, space had not been shortened much since Hadrian, and most men had less feeling and more force. The graceful school of joyous gems and grapes is not specially in touch with them; even Hawthorne drew a stern age (not far from his own) so more self-conscious than it was.

Thomas Moore (being like Mörike of no single age) comes back in his old clothes to his earth-life (pp. 68, 163, 224, 246) more real than the rest. As a penance perhaps for over-praise the harp of Erin has been hung on one side; but blood and iron in a famous case were not deaf to its charm. Those letters that lay beneath Christmas trees some ten years ago caught its sounds. The garden of Bendamere may be wild, but haunts Irish lovers like the red and white mystic rose of southern dreams.

Glimpses (pp. 156, 167, 271) arise of Holland House, where great wits made a cult of C. J. Fox the uncle of the host in the wheeled chair. The half-forgotten memories of that lord shed a phosphor-light of dead things. Lady H. sent out her bottled prunes to the exile whom Hegel had held to be the world-soul;

he asked for them in his last hour instead of thinking of his sins. Her uncle had known the First Consul in the short interval of peace, and died soon after Jena directing war against his will. The great Whig prose-writer (who went to her breakfast-parties in youth) has stamped some views of her set on the world not to fade till books die.

Could Byron have wavered (p. 258) when the great bill came before the Lords? His shade must have stood over Grey (p. 76) the youngest assailant of Hastings the forefather of the pilot now weathering new storms. Though poets keep aloof from beans (by the wise counsel of the sage) the world is still moved by the best. It was something to die in a good cause and few Tories (except Canning) were not on the side of the Turks.

The book is bright and readable (as always) and the next (p. 271) may be begged to bring out a better side of Lord B. to be fair. One critic has said the chief persons in such tales should be those of whom little is known; another damns the whole cross-breed between fancy and fact; good churchmen may possibly cast this on other fears to the flames. In spite of tinkling brooks (p. 175) and plumy cypresses (p. 262) there is too much "sugary stuff" (p. 81), and not healthy hardness enough. Old Latimer's candle (p. 163) may perhaps be burning a bit low; but fate is not swift and the heart and life of Hodge (p. 135) are yet sound.

Brienz, January 28th 1914.

Maurice Todhunter.

Tighe Hopkins, *The Romance of Fraud.* Tauchnitz Edition, vol. 4474. Leipzig 1914. 280 ss. Pr. M. 1,60.

Den vorliegenden band könnte man als studien zur kenntnis der verbrechen und verbrecher bezeichnen. Die englische kritik bezeichnet Tighe Hopkins allgemein als einen vorzüglichen kenner der kriminalistik.

Mr. Hopkins's speciality is prisons, their romance, their history, and their gruesome details, and his new work he regales us with all that is interesting and fascinating in the study of crime and criminals. Not only the perpetration of fraud, but also gaols and even gaols-birds have a romance of their own, and this volume brims over with it. — There is little that Mr. Tighe Hopkins has not gleaned about crime, the criminal, and the dungeon, and the cream of it all he gives us in these remarkable and fascinating essays.

Der gewandte romanschriftsteller hat ohne zweifel ernste studien gemacht, bevor er seine bis ins einzelne genaue darstellung der verschiedensten gattungen von verbrechen und verbrechern niedergeschrieben hat. Wenn auch nicht in jedem falle eine urkundenmäßige nachprüfung möglich ist, so zeigt doch zb. kap. XIII (The Man Eater of the Terror), daß Hopkins die neuesten forschungen über die französische Revolution eingehend studiert hat, wie Lord Acton's, Aulard's, Kropotkin's studien aus den jahren 1909 und 1910, selbst Lenôtre's *The Tribunal of the Terror* (London 1909) und Alphonse Dunoyer's *The Public Prosecutor of the Terror* (London 1914) sind verwertet. Wenn er kap. XV (Surmises on the Iron Mask) die vielumstrittene frage nach der persönlichkeit des mannes mit der eisernen maske zu lösen sucht, so setzt er sich mit Arthur Stapylton Barnes' (*The Man of the Mask; a Study in the By-ways of History*, London 1908) hypothesen auseinander. Wenn er von der gewohnheit des tätowierens bei verbrechern spricht (VIII. The Criminal tattoed), so studiert er gewissenhaft A. Lacassagne's *Les Tatouages*, wenn er uns die verschiedenartigen, oft sonderbaren beschäftigungen der gefangenen beschreibt (IV. Recreations of Prison), so vergißt er nicht, uns mit den aufzeichnungen des russischen studenten Leo Tikhomirov bekannt zu machen (*Conspirateurs et Policiers*), der 1875 als nihilist auf die Peter-Pauls-Festung gebracht wurde.

Auf jeden fall versteht Tighe Hopkins das interesse des lesers zu erwecken und zu fesseln, sei es, daß er uns in den schwindel bei der anfertigung und dem vertrieb von Antiquitäten (I. The Tailless Hippo) einweiht, oder in die verhältnisse in dem alten staatsgefängnis von Newgate (II. Gossip on the Last of Newgate), oder die verschiedenen kennzeichen, die auf die spur des verbrechers führen (III. The Trail), oder in die schrecklichen martern, denen die opfer der inquisition unterworfen wurden (IX. A Citation before the Inquisition). Kap. V (The Paradise and Hell of Felons) schildert die anfänge der kolonie New South Wales, deren bewohner ursprünglich lauter deportierte verbrecher waren, kap. XI (Police) stellt die entwicklung der polizei in England und Indien und ihre mannigfachen beziehungen zum publikum dar, kap. XII (Prisoners Paroled) hebt die erleichterung hervor, die sich der aufseher in seinem schweren dienst verschafft, wenn er an das ehrgefühl der gefangenen appelliert. Den schluß des bändchens (XVI. The Man who slept on Dynamite) bildet der ausführliche

bericht über die vorbereitung und ausführung des nihilistischen attentats auf den zaren im Winterpalast während der nacht auf den 5. Februar 1880.

Die sprache von Hopkins ist einfach und klar, die zahlreichen termini technici des gefängniswesens waren natürlich nicht zu vermeiden. In dem sorgfältig durchgesehenen text ist mir nur ein einziger druckfehler aufgefallen, s. 50 z. 4 v. o: m*u*derer st. m*ur*derer.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Baroness von Hutten, *Maria.* Tauchnitz Edition, vol. 4497. Leipzig 1914. 304 ss. Pr. M. 1,60.

Die Baroness von Hutten hat bis jetzt sieben bände in der Tauchnitz Edition veröffentlicht: *The Halo, Kingsmead, The Lordship of Love, The Green Patch* und *Sharrow*, das als das beste ihrer werke bezeichnet wird [1]) Auch für den vorliegenden band gelten die worte der Westminster Gazette, die das wesen ihrer schriften folgendermaßen charakterisiert: "No other writer except perhaps Mr. Henry James gives us such a vivid picture of English aristocratic tradition. Perhaps no other writer can."

Um ein mitglied des königlichen hauses handelt es sich hier, um die liebe Maria Drellos aus dem stillen hause St. Anne's Terrace, South Kensington, zu dem königlichen prinzen Augustus Frederick of Zeeland. Der prinz, der eine wahre liebe für die schöne Maria hegt, überwindet mit hilfe seiner cousine, der prinzessin Anne Sophie, alle hindernisse, die sich der unebenbürtigen ehe in den weg stellen. Doch zwei tage vor der hochzeit wird er zum könig von Sarmania gewählt und muß auf die frau seiner wahl verzichten. Die beschreibung von Sarmania, seiner hauptstadt Ipniz, seiner bewohner und produkte sowie seiner lage in der nähe von Montenegro und Serbien paßt zum größten teil auf Albanien. Die ehe des neuen königs mit der deutschen prinzessin Ermengarde von Sulm-Kammerfels ist gleichgültig. Der könig trifft Maria Drello in Paris wieder, keiner von beiden kann die alte neigung unterdrücken. Endlich willigt Maria ein, mit ihm als seine Mätresse nach Ipniz zu gehen. Im letzten augenblick rettet sie der Russe Tomsk, alias Alexander Grigorovitch, indem er ihr den wert ihrer stimme zeigt, die sie befähigt, als künstlerin ihre volle befriedigung zu finden.

---

[1]) Vgl. Engl. Stud. 46, 152—154.

Außer der feinen charakterisierung von held und heldin zeichnet die verfasserin auch die personen, die für den gang der handlung weniger wichtig sind, äußerst treffend, so den verkrüppelten Tomsk, den klaviervirtuosen des deutschen gesanglehrers Sulzer, die prinzessin Anne Sophie, Marias Vater William Drello und seinen sohn Laertes (Lurty) nebst seiner koketten frau Doris geb. Leate, den Italiener Vincenzo Ferrari als feurigen liebhaber, den nüchternen resignierten Sir Hubert Ballington und — last not least — die treuen dienstboten Thimblebee und Jessie.

Von den vertretern der verschiedenen nationen kommen die Deutschen am schlechtesten weg (vgl. s. 99, 103, 106, 263 u. a.), aber auch die guten seiten ihres charakters werden hie und da anerkannt; so heißt es sogar s. 281: "Mrs. Weston was listening to the German, the only one of the men who was completely sober." Auch die Engländer werden in keiner weise geschont, so ebenfalls s. 281: "that is why the English as a race are so dull and bored, because they drink whisky and brandy". Am meisten Gnade finden die Franzosen vor den augen der Baroness von Hutten.

Der stil ist wie immer glänzend, die sprache klar und schön. Als störend werden manche leser die allzu häufige wiederholung gewisser redensarten empfinden, so vor allen dingen die häufige verwendung des substantivums und verbums *bore*, so Laertes *bored* her (s. 238), he had been a little *bored* (s. 238), she war *bored* (s. 105), the English are *bored* (s. 281), his wife was an estimable *bore* (s. 299) und noch öfter.

Der text ist sehr sorgfältig behandelt; gedruckt wird jetzt cursèd, agèd u. a.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

James Stephens, *Here are Ladies.* Macmillan & Co., London 1913. Pr. 5 s. net. — Tauchnitz Edition, vol. 4454; Leipzig 1913. Pr. M. 1,60.

A bundle of bright and terse tales less likely to swim than sink (with their wit) in the long stream. Though redolent of the green isle they are lacking in the mirth and buoyancy of Lever and bring little comfort to the fireside. Has the Celt taken to strange drugs and changed the old oak for the lotus? The naughty boy found dead beneath the cliff (page 50) was no great loss to the world. A dumb wife a barren apple-tree and broken

fiddle (p. 75) are strange pills for pure happiness. A light moustache and fancy waistcoat (p. 119) are commonplace victors over verse. The kiss for which the poor clerk got the saek (p. 169) was less tainted than the pledge of Balzac and the countess in the oak-shade. The Tavern in the Town (p. 207) may amuse with its liquor and paradox and weeds; but "was there ever such stuff" (shade of George!) as "tropical ice" (p. 249) growing high to feet without boots? Then the school of thought that claimed to know so much about our rude fathers (p. 226) by a few physical data is surely on the wane; there is song and joy in Zion's walls yet. The short poems have to my taste more positive charm; there is freshness in daisies and the moon and the apple at the end of the bough (pp. 71, 205, 287).

French models (like Catull Mendés and Jean Richepin) may seem to have been helpful in forming the writer's fancy and style. For his own rest he seldom looks at the "mystic sentinels the stars" and his feet tread on marshy ground. His roses are rouged and his light is of gaslamps or will' o' wisp not the sun. As Teuton readers have a healthy fondness for matter above form, the wisdom of a Tauchnitz issue of such a work may be doubted; it is sadly out of tune with the great song and falls from a tired mind.

Brienz, June 1914. Maurice Todhunter.

H. G. Wells, *The Passionate Friends*. A novel. Macmillan & Co., London, 1913. Pr. geb. 6 s. — Tauchnitz Edition vol. 4443—4444. Leipzig 1913. Pr. ungeb. M. 3,20.

Es ist nicht leicht, sich mit dem neuen buche von Wells abzufinden. Vor allem wird man es nicht ohne weiteres als roman ansprechen können, obwohl es der verfasser selbst als solchen bezeichnet. Aber wer sich eingehend mit den letzten dichterischen schöpfungen von Wells beschäftigt hat, wird zugeben, daß er sich mit jedem buche weiter von den zünftigen romanschriftstellern entfernt und mehr und mehr eigene wege einschlägt. Das neue buch von Wells ist ein zwischending zwischen einem entwicklungs- und einem weltanschauungsroman. Der erste band kann ganz gut der ersteren art zugerechnet werden, denn er zeichnet den werdegang des helden von früher jugend an durch den mai des lebens, wo ihn eine richtige jungenliebe fesselt, bis zu dem hochsommer des mannesalters. Tiefe charakteristiken hat man eigent-

lich in Wells' romanen immer vermißt. Auch diese entwicklungsgeschichte ist mehr eine aufzählung äußerer erlebnisse als ein feinsinniges nachspüren des seelischen reiferwerdens. So muß sich der leser selbst aus diesen oft recht unscheinbaren geschehnissen den seelischen werdegang des helden formen.

Noch weiter entfernt sich Wells in dem 2. teil der geschichte von dem üblichen romantyp. Hier wird die handlung ganz zur nebensache, aber die wenigen geschehnisse spielen sich ab auf dem hintergrunde eines gewaltigen und eindrucksvollen zeit- und weltbildes, wie man ihm in der romanliteratur nur selten begegnet. Wells setzt sich hier mit den grundlagen der kultur überhaupt auseinander, vor allem auch mit den sozialen nöten der zeit und untersucht, wie die ganze gesellschaftsordnung neu aufgebaut werden kann, ohne aber das zu stürzen, was die kultur an nützlichem und wertvollem in vieltausendjährigem ringen und streben geschaffen hat. Es sind zwei große probleme, die Wells mit besonderer eindringlichkeit vor den leser hinstellt: das problem der arbeit und das der erziehung des weibes, dem er eine andre stellung im kulturleben der gegenwart zugewiesen wissen will. Wiederholt beklagt die heldin die lage ihres geschlechts, zb. bd. 2, s. 167:

> Something has to be done for women. We are the heart of life, birth and begetting, the home where the future grows, and your schemes ignore us and slide about over the superficialities of things. We are spoiling the whole process of progress, we are turning all the achievements of mankind to nothingness. Men invent, create, do miracles with the world, and we translate it all into shopping, into a glitter of dresses and house holds, into an immense parade of pride and excitement. We excite men, we stir them to get us and to keep us. Men turn from their ideas of brotherhood to elaborate our separate cages . . .

Aber man wird bei Wells vergeblich nach einer lösung der probleme suchen, vor die er seine leser stellt. Gewiß, er umfaßt in seinem buche ein gut stück welt mit all den geistigen, wirtschaftlichen, politischen und sozialen fragen, die dazu gehören, und weiß, wie jeder hoffnungsfreudige schwärmer, jeder sinnende und nachdenkliche idealist das alles mit einer fülle tiefer und kühner gedanken zu umkleiden, aber eine lösung bringt er nicht.

Ohne zweifel der schwächste teil des buches ist die handlung, nicht nur deswegen, weil sie ganz und gar von dem gedanklichen überschattet und überwuchert wird, sondern auch, weil sie etwas unerquickliches und quälendes an sich hat. Stephen Stratton liebt, fast ein jüngling noch, Lady Mary Christian, sie liebt ihn

wieder, aber sie will ihn nicht heiraten, sondern reicht ihre hand einem älteren und reicheren manne. Stephen nimmt am Burenkriege teil, aber nach seiner rückkehr erwacht ihre liebe aufs neue. Der gatte entdeckt sie, aber verzeiht ihnen. Ein ruheloses, ganz sozialen studien gewidmetes leben führt Stephen durch die ganze welt, doch als er in der Schweiz Mary wiederbegegnet, erwacht des gatten eifersucht wiederum. Als er die ehescheidung einleiten will, tötet sie sich, da sie die halbheit des verhältnisses nicht ertragen kann und den skandal vermeiden will. Recht geschickt ist die einkleidung des ganzen: ein vater schreibt seine lebensgeschichte für seinen noch jungen sohn.

Das buch hat sicherlich sehr wenig von einem unterhaltungsromane an sich. Es wird daher nur leser zu fesseln vermögen, die an großzügigen welt- und zeitbildern mit großen und kühnen gedankenkreisen gefallen finden. Aber dadurch erweckt das buch auch ganz besonderes interesse, weil hier das ganze letzte jahrzehnt mit all seinen kulturellen, politischen und sozialen strömungen vor dem leser wieder leben gewinnt. Aber solche leser werden auch einen starken und nachhaltigen eindruck von dem buche mit hinwegnehmen, obwohl ihm ein epischer inhalt fast ganz mangelt.

Braunschweig. Arno Schneider.

MISZELLEN.

THREE MERCIAN WORDS.

Gefeōlan. In *Leben des Chad,* published by Napier[1]) in Anglia X, we read: he þonne betynedre þere bec forđleat in his anseone ⁊ geornlicor þam gebede *gefalh* (p. 145, l. 173). This answers to Bede's: "iam clauso codice procideret in faciem atque obnixius orationi incumberet", rendered by Alfred: "đonne tynde he his bec ⁊ forþleat on his]wlitan ʒ geornlice on gebede hleoþrode" (IV 3, 633—5). This verb appears to be characteristic of the Mercian dialect. It occurs in Bede (*O,* III 22, 2418): "he þære ʒodspellican lare ʒeorne ʒefealh (C. has *befealh,* which is also known from West-Saxon texts, Ca. *wiđfealh*); is particularly frequent in the *Dialogues of Gregory* (vide Bosworth-Toller); and is also found in *The Vision of Leofric* (l. 36). Hitherto *gefēolan* has not been found in purely West-Saxon texts, for *Leofric*, though on the whole West-Saxon, bears evident traces of Mercian influence (vide p. 3 of Napier's edition). To these, I think, *gefēolan* should be added, for each of the four texts in which the word has hitherto been found, shows, more or less distinctly, Mercian influence. Its two constructions are sufficiently explained in Bosworth-Toller, and a peculiar use of this verb, with its dative construction, in *Leofric,* is discussed by Napier in a note.

Mittes. By the side of *mid þȳ, mittē* the form *mittes* occurs seven times in *Leben des Chad* (Anglia X), e. g. *mittes* heo þa swa comon þa manode he ceadda heo erest (l. 121); ⁊ *mittes* he þas sprec ⁊ manegu þisum gelic hi þa onfongon his bletsunge (l. 136); ⁊ *mittes* hine fregnaden his ginran for hwon he þæt dyde Đa andwyrde he him ⁊ cweđ (l. 178). The other cases are ll. 74, 211, 234 and 252. This is a Mercian form, for *mid,* which has a dative or instrumental in West-Saxon, often takes

---

[1]) A. S. Napier died May 10, 1916.

the accusative in Anglian (cp. Napier, Anglia X, p. 138), and *mittes* is *mid þes*. *Mittē*, with which compare *mittȳ* (Sievers, § 202, 4 b), occurs in l. 97: *Mitte* se bisceop Ceadda þerinne bec redde. It is quoted in Bosworth-Toller from the Surtees Psalter, 67, 8.

Menen, mennen, minen, mennenu (Siev. § 258, anm. 2), female servant, handmaid, seems to be an Anglian word. It occurs in the following texts, all mentioned in Bosworth-Toller: Mt. Rush. 26, 69 (*menen*); Wrb. Voc. II 123, 37 = Wr.-Wülcker 53, 11 (*menen*); ibid. 2, 39 = 341, 9 (*mennen*); Ps. Surt. 115, 16: 122, 2 (*menenes*); L. Alf. pol. 25 (*mennen*); Gen. 2258 (*mennen*), 2126 (*mennen*); L. Alf. 12 (*mennen*); Beda 4, 13 (*mennena*). In addition it occurs in: Arundel Psalter 85, 16: halne do sunu *mennenu* þine; ibid. 122, 2: swaswa eagon *mennenu*; Vespasian Hymn 10, 3: forđon gelocade eađmodnisse *menenes* his; Vespasian Ps. 85, 16: ⁊ halne doa sunu *menenes* đines; ibid. 115, 16: ⁊ sunu *menenes* đines; ibid. 122, 2: swe swe egan *menenes*; Lambeth Ps. 85, 16: sunu þinre þinenne l. *mennenne*; Regius Ps. 85, 16: halne do sunu *mennene* þinre; ibid. 115, 16: sunu *mennenne* đinre; ibid. 122, 2: *mennene*; Junius Ps. 85, 16: halne do sunu *mennenes* đines; ibid. 115, 16: sunu *mennenes* đines; ibid. 122, 2: swa swa eaȝan *mennenes*; Psalterglosse Cotton Tiberius C. 6, 85, 16: *męnnene* þinre; Cambridge Ps. 122, 2: *mennynys*; Bosworth Ps. Hymn 10, 3: *menenes*; Dial. Greg. 29, 20 (S): ⁊ be þam Ȝodes *mænnene* þære nunnan — — ne þurfe ȝe na sorȝian; Riddles 10 (13) 9: *drunc-mennen* (for meaning v. Trautmann's edition, p. 75); Corpus 1864 (Wright-Wülcker 47, 7): sirina *meremenin*; Wright-Wülcker 506, 5: sirenarum, *meremennena*; under *þēow* (adj.!) Bosworth-Toller gives: þeow *mennen*, Gen. 2322, 2246, printed by Grein as compounds; cp. Laws, Alfred (Einleitung 21, Liebermann): gif he đonne đeow ođđe *đeowmennen* ofstinge. As will be seen from these examples this word is either neuter or feminine; like *gyden*, *mynecen*, *þēowen*, *þignen* it ought to be feminine, but no doubt the influence of *mægden* made it neuter; like *gyden*, *mynecen* etc.; it added-*u* (Wright § 378, Sievers § 258 anm. 2), and was then of course feminine. Consequently the dictionaries should give both genders.

From the above it will be seen that *menen* does not occur in strictly West-Saxon or in Northumbrian texts, but that it is rather frequent in texts that are Mercian or show Mercian in-

fluence. Alfred's Laws show the influence of older laws, Saxon and non-Saxon (cp. Jordan, *Eigentümlichkeiten*, 50). The Psalters bear evidence to the influence of neighbouring dialects or retain a non-Saxon word from a previous text[1]). It is interesting to find that the Late West-Saxon *Lambeth Psalter* (cp. Lindelöf, II 56) has the word only in 85, 16, and merely as a variant (þinenne l. mennenne).

It is impossible for us to decide whether the compound *meremen(n)en* belongs to the common stock or occurs only in the Anglian dialect, it having been found only in the glosses. But its occurrence in Southern Middle-English texts makes it probable that it was common to Anglian and non-Anglian dialects. As a matter of fact the non-occurence of *mennen* in pure West-Saxon only means that the word gave way to synonyms in that dialect but retained its vitality in Mercian.

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

KARL D. BÜLBRING[2]),
† 23. März 1917.

». . . Es ist recht und würdig, ehe wir uns dem gegenstande dieser vorlesung, der altenglischen grammatik, zuwenden, des meisters dieses gegenstandes zu gedenken, dessen stimme nun nicht mehr zu Ihnen sprechen kann, und dessen lebendige forschung lernenden und lehrenden nicht fürder helfen soll. Bülbrings name ist der anglistischen wissenschaft am bekanntesten geworden durch das *Altenglische elementarbuch* von 1902; es ist noch heut, obwohl in einigen beziehungen ergänzt und überbaut, für die altenglische lautlehre eine unerschütterte grundlage. Zur würdigung des werkes hat man die methode und die ergebnisse sowie die problemstellung ins auge zu fassen. Was der verfasser an guter philologischer arbeit gern lobte — saubere resultate, einwandfreie methode —, das war hier in selbstverständlicher meisterschaft bewährt. Wenn die kritik einwände hatte, so richteten sie sich gegen solche aufstellungen, die Bülbring selbst größtenteils als nicht endgültig betrachten wollte; gelegentlich wohl auch gegen seine aus starkem kausalitätsbedürfnis erwachsene neigung, für

[1]) Cp. Oess *(Ar. Ps.)*, pp. 16, 17; Wildhagen (*Ps. des Eadwine von Canterbury)*, p. 204; Brenner *(Junius Ps.)*, § 66.

[2]) Das folgende, hier nur leicht ausgestaltet, leitete meine vorlesung über *Altenglische grammatik* am 3. Mai 1917 ein. — R. Imelmann.

isolierte lautprobleme auch eine isolierte gesetzliche erklärung anzunehmen. Diese entschlossene kraft, jedem problem bis auf die wurzel nachzuspüren, war für die ganze wissenschaftliche richtung des mannes charakteristisch. Das verdienstliche und geschichtlich bedeutsame der stellung der aufgabe aber war, daß hier nicht das uns am besten überlieferte und erkennbare Westsächsische, sondern gleichmäßig jeder altenglische dialekt dargestellt werden sollte, womit auch der neuenglischen sprachgeschichte eine breitere unterlage als bis dahin vorhanden gegeben war. Der erforschung des Altenglischen selbst wurde durch die ganze arbeit, zumal auch durch gründlichstes bemühen um chronologische ordnung der bunten lautgeschicke, ein kraft- und erfolgreicher antrieb gegeben.

Wie das buch vorliegt, ist es ein erster teil; der zweite, mit der formenlehre, hat nicht gestalt gewonnen — eine schmerzliche lücke, erklärlich nicht daraus, daß Bülbring nicht hätte glauben dürfen, auch hier umgestaltend auf die anschauungen der forschung zu wirken; vielmehr raubte schwere amtspflicht dem oft leidenden die freie muße und spannkraft. Gewisse Bonner arbeiten zur altenglischen philologie zeigen doch, was allein das reiche formenmaterial an ausbeute versprach. Nach 1902 hat Bülbring noch einige größere untersuchungen abgeschlossen, so 1904 und 1905, im 15. und 16. heft der *Bonner beiträge zur Anglistik*, eine scharfsinnige und überzeugende darlegung über den altenglischen *ǣ̆*-laut im Mittelenglischen und über die *eo*-schreibung bei Orm; so vor allem 1913 *Untersuchungen zur mittelenglischen metrik*, das ergebnis jahrzehntelanger studien, leider auch nur ein erster teil, aber in sich geeignet, einen schulstreit zu beenden und gewiß auch dem gegner imponierend durch die schärfe des räsonnements, die im seminar bei übungen über den gegenstand einen tiefen eindruck gemacht hat und dem jugendlichen urteil höhere gesetze gab. Zwischen diese leistungen des metrikers und grammatikers fallen solche des phonetikers und auch des literarhistorikers: in der *Festschrift für Vietor* handelte Bülbring über eine ihm aus der westfälischen heimat vertraute phonetische erscheinung — den kehlkopfverschluß — und in der *Festschrift für Wendelin Foerster* über die *Sidrac*-überlieferung; der text selbst, wie so mancher, dessen herausgabe wir von Bülbring erhofften, harrt des bearbeiters.

Gehören die bisher genannten arbeiten sämtlich der zeit des Bonner ordinariats an (seit 6. August 1900), so liegen ihr voraus, schon auf das hauptwerk deutend, nicht weniger als siebzehn kleine

aufsätze zur altenglischen grammatik, die auch neben dieser noch zu studieren sind; sie stehen im vorwort verzeichnet. Auch in ihnen ist die exakte, naturwissenschaftliche methode des grammatikers bewährt. Als grammatiker begann er 1889 mit einer dissertation über den *Ablaut der starken zeitwörter innerhalb des Südenglischen,* doch scheinen ihn in den unmittelbar folgenden jahren mehr literarische probleme beschäftigt zu haben. Die habilitation in Heidelberg erfolgte 1890 auf grund der *Forewords to Daniel Defoe's Compleat Gentleman;* das werk des Engländers selber erschien im gleichen jahre, erstmalig herausgegeben, und 1895 die fragmentarische abhandlung Defoes *Of Royall Education.* In die zwischenzeit, 1893, fiel Bülbrings berufung als ordinarius nach Groningen. In seiner dortigen akademischen antrittsrede hat er über *Wege und ziele der englischen philologie* rechenschaft gegeben und sich dabei in bemerkenswerter weise zu einer philosophischen auffassung der aufgaben seiner wissenschaft bekannt. Hier finden wir besser, als ein anderer es sagen könnte, zusammengefaßt, welche ziele der forscher — nicht allerdings der lehrer — sich steckte. Ihnen ist er nicht untreu geworden, so sehr die ausschließlichkeit seiner späteren grammatisch-phonetisch-metrischen forscherarbeit scheinbar dagegen spricht. Mit dem zuge der zeit folgend, hat Bülbring auch literarhistorische dissertationen arbeiten lassen, gelegentlich ganz ästhetischer richtung, öfter, wie bei arbeiten über Shakespeare, in der neueren statistischen weise chronologischer feststellungen. Und in seinen modern-literarhistorischen kollegs, wesentlich über Burns, Byron und über den *Hamlet*, scheint er im sinne jener grundsätzlichen anschauungen von 1893 gesprochen zu haben, im falle jener dichter also mit starker herausarbeitung des biographischen.

Als akademischen lehrer habe ich den verstorbenen nicht gekannt; Sie kannten ihn, und von dem reichtum seiner philologischen belehrung, der zucht seiner methode, haben viele zeugnis abgelegt; auch von der anregung, die darin lag, daß er das Englische als sprache des unterrichts gebrauchte. Allerdings ist sein flüssiges und idiomatisches Englisch doch wohl nur den in der sache fortgeschrittenen eher erleichterung als belastung gewesen. In einer schönen erwiderung auf glückwünsche seiner hörer zum 50. geburtstage — 24. Juli 1913 — hat Bülbring seine fassung der lehraufgabe, die ihm über die wirkung in der schrift ging, ausgesprochen und dabei gesagt, daß er ein "severe teacher,

but kind friend" seiner schüler sei. Er hat die tüchtigen an sich herangezogen, und ihnen brauchte das gefühl des werdenden dem fertigen gegenüber nicht zur befangenheit zu werden.

Nun ist er seiner wissenschaft und ihrer lehre entrissen; beiden erwartete er im frieden einen neuen aufschwung. Auch England, dem sein lebenswerk mit zugute kam — hat er doch zb. die herausgeber des großen Oxforder wörterbuchs in schwierigsten fragen still beraten — wird sein scheiden beklagen. Die deutsche Anglistik wird seine forschung, des besitzes froh, dankbar ehren und noch manche junge generation von Anglisten den besitz durch arbeit im sinne des dahingegangenen zu erwerben streben . . .«

Bonn. R. Imelmann.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Zum nachfolger Bülbrings auf dem lehrstuhl für englische philologie an der universität Bonn wurde professor dr. Wilhelm Dibelius von dem Hamburger Kolonialinstitut berufen, der dem ruf folge leisten wird.

Am 26. März 1917 starb professor dr. O. Schulze zu Gera (Reuß), einer der treusten und tüchtigsten mitarbeiter dieser zeitschrift auf dem gebiet des englischen unterrichtswesens.

Anfang Juni 1917 starb nach längerem leiden der ordentliche professor der englischen philologie an der universität Straßburg, dr. Emil Koeppel, im 65. lebensjahr. Er war am 20. September 1852 zu Nürnberg geboren.

Zu seinem nachfolger wurde der ordentliche professor dr. Friedrich Brie von der universität Freiburg i. Br. berufen, der jedoch den ruf ablehnte.

Am 6. Juli 1917 entschlief nach schwerem leiden an lungenentzündung dr. Hermann Conrad, professor a. d. der hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde, der bekannte und verdiente Shakespeare-kenner und -übersetzer. — Am gleichen tage starb sein freund, der studienrat prof. dr. Christian Eidam in Nürnberg, der sich außer in fragen des schulunterrichts auch auf dem gebiet der Shakespeare-forschung literarisch betätigt hat.

---

amerikanischen essayisten an: Ralph Waldo Emersons klassische *English Traits*, die uns eine so lebhafte charakterskizze des englischen volks und seiner stände und klassen entwerfen, und die beiden bände *Essays* und *Nature and Thought*, die von dem sohn des verfassers, Edward Waldo Emerson, speziell für die Tauchnitz-ausgabe ausgewählt und angeordnet sind. — In einem andern bande sind eine größere anzahl geschichten von Edgar Allan Poe unter dem titel *Fantastic Tales* vereinigt.

Von den zuletzt erschienenen bänden bietet einer John Stuart Mill's schriften *On Liberty* und *The Subjection of Women;* ein anderer greift erfreulicherweise mit Marlowes *Doctor Faustus, Edward the Second*, *The Jew of Malta* in die elisabethanische literatur zurück. Auf den letzten gedenken wir bei nächster gelegenheit zurückzukommen. Es wäre im interesse des englischen unterrichts an den universitäten sehr zu begrüßen, wenn der verlag sich entschließen könnte, noch mehr werke aus der älteren literatur vom 16. bis zum anfang des 19. jahrhunderts zu bringen. —

Eine neue sammlung des verlags von Bernhard Tauchnitz, deren erste bändchen im März 1916 unter dem titel *English Text Books. Selected from the Tauchnitz Edition* erschienen, und die jetzt *Tauchnitz Pocket Library* heißt, verfolgt ua. den zweck, für universität und schule brauchbare englische textausgaben zu besonders billigem preis (M. —,60 bis 1,—) zur verfügung zu stellen. Die mit steifem umschlag versehenen bändchen sind der großen *Tauchnitz Edition* entnommen und haben das gleiche format und den gleichen druck wie diese. Das neue unternehmen ist recht dankenswert und sei der aufmerksamkeit der fachgenossen um so mehr empfohlen, als es zu billigem preis den studierenden eine reihe klassischer schöpfungen der englischen literatur zur verfügung stellt. Es wäre wünschenswert, wenn der verlag auch in diese sammlung neudrucke älterer dichterwerke aufnehmen würde, die in der großen sammlung bislang nicht vertreten sind.

Die bisher erschienenen 78 bändchen umfassen die folgenden werke:

F. Anstey: *Voces Populi.* 1st and 2nd Series.
E. B. Browning: *Sonnets.*
R. Browning: *Lyrics; Pippa passes;* From *The King and the Book.*
Lord Byron: *Childe Harold's Pilgrimage; The Giaour; The Corsair; The Prisoner of Chillon; Mazeppa; Beppo; The Bride of Abydos; The Island; Manfred.*
Dickens: *A Christmas Carol; The Chimes; The Cricket on the Hearth.*

R. W. Emerson: *Nature* (Two Essays).
*D Esterre Keeling: *A Laughing Philosopher.*
*Ewing: *The Brownies, and other Tales; Christmas Crackers, and other Tales; Daddy Darwin's Dovecot.*
Galsworthy: *Justice; The Silver Box, Strife; Joy.*
Goldsmith: *The Vicar of Wakefield.*
Habberton: *Helen's Babies.*
Haggard (Rider): *Black Heart and White Heart; Elissa.*
Hardy: *Life's Little Ironies.*
Harte (Bret): *Tales of the Argonauts.*
Jacobs: *Many Cargoes*, 1st and 2nd Series; *The Skipper's Wooing.*
Lamb (Ch. & M.): *Tales from Shakespeare*, 1st and 2nd Series.
Longfellow: *The Golden Legend; The Song of Hiawatha.*
Macaulay: *The Earl of Chatham; Frederic the Great; Lord Clive; Warren Hastings.*
Montgomery (F.): *The Fisherman's Daughter; A Very Simple Story; The Town-Crier.*
Moore (Th.): *Lalla Rookh.*
Poe: *Tales*, 1st and 2nd Series.
D. G. Rossetti: *Ballads.*
Ruskin: *Munera Pulveris; Unto this Last.*
Shakespeare: *Poems* (including Sonnets); *Sonnets.*
Shelley: *The Cenci.*
Sheridan: *The Rivals; The Scho l for Scandal.*
Stevenson (R. L.): *Dr. Jekyll and Mr. Hyde; An Inland Voyage.*
Swinburne: *Atalanta in Calydon; Lyrical Poems; Chastelard; Mary Stuart.*
Tennyson: *Idylls of the King; In Memoriam; Maud; The Princess; Enoch Arden.*
Thackeray: *The Book of Snobs; The History of Samuel Titmarsh.*
Twain (Mark): *Sketches*, 1st Series; *Tom Sawyer, Detective.*
Wells: *Tales of Space and Time*, 1st Series; *The Time Machine.*
Wiggin: *A Cathedral Courtship; Penelope's English Experiences.*
Wilde (Oscar): *A Houss of Pomegranates*, 1st and 2nd Series; *De Profundis; The Ballad of Reading Gaol.*
*Yonge (Ch. M.): *The Little Duke.*

* Besonders geeignet zum gebrauch an mädchenschulen.

J. Hoops.

NEUESTE LITERATUR.

Maurice Hewlett, *Bendish.* A Study in Prodigality. London, Macmillan & Co. 1913. Pr. 6 s. — Tauchnitz Edition vol. 4449. Leipzig 1913. Pr. M. 1,60.

It is seldom good for a writer to be himself too discrepant from his theme. No doubt the case of Niebuhr may be cited as revering the old Romans by self-reproach and praising such virtues as he lacked. But the portrait before us suggests the sword of Shem among the dead brought back by the fancy of Lucian. Bendish is a parody of Byron born some twenty years too late and far from generous or just. The pilgrim of whom all the

earth was the tomb still counts many friends; even Alfred Austin made his own wreath seem less foolish by praising him.

Thinkers so markedly unlike as Taine and Treitschke knew a man (with all his sins) when they found him. In Bendish he sinks into a monkey with copied gestures, not riding or drinking or shooting as of old. The too daemonic Gervase Poore and Georgiana (who wanted to be stolen) and the Iron Duke tread the stage again. G. P. may have a chance of developing if he recovers from his wound; his fall is in itself a relief and sympathy fails. Neither his life at Rapallo, nor his poem, nor his duel can convince; he is not true enough to be a libel but bears traits of great names; one pities the poor wife who had to live with him. Nor is his strange blend of sparkling gifts more real than the thread of his fate. But the fact that Bendish is a half-truth makes such falsehood still worse. Rose Pierson the girl is fairly nice, and the Henikers (sire and son) belong to the lower school of law.

The coming of William IV. to the throne was a notable date. That sailor-king had his freaks; he was fond of asking school-boys to dine with him and forcing their masters to stand and wait. But he was less out of touch with his times than his dead and sinful brother George, and great changes were at hand. With steam-power still in its cradle, space had not been shortened much since Hadrian, and most men had less feeling and more force. The graceful school of joyous gems and grapes is not specially in touch with them; even Hawthorne drew a stern age (not far from his own) so more self-conscious than it was.

Thomas Moore (being like Mörike of no single age) comes back in his old clothes to his earth-life (pp. 68, 163, 224, 246) more real than the rest. As a penance perhaps for over-praise the harp of Erin has been hung on one side; but blood and iron in a famous case were not deaf to its charm. Those letters that lay beneath Christmas trees some ten years ago caught its sounds. The garden of Bendamere may be wild, but haunts Irish lovers like the red and white mystic rose of southern dreams.

Glimpses (pp. 156, 167, 271) arise of Holland House, where great wits made a cult of C. J. Fox the uncle of the host in the wheeled chair. The half-forgotten memories of that lord shed a phosphor-light of dead things. Lady H. sent out her bottled prunes to the exile whom Hegel had held to be the world-soul;

he asked for them in his last hour instead of thinking of his sins. Her uncle had known the First Consul in the short interval of peace, and died soon after Jena directing war against his will. The great Whig prose-writer (who went to her breakfast-parties in youth) has stamped some views of her set on the world not to fade till books die.

Could Byron have wavered (p. 258) when the great bill came before the Lords? His shade must have stood over Grey (p. 76) the youngest assailant of Hastings the forefather of the pilot now weathering new storms. Though poets keep aloof from beans (by the wise counsel of the sage) the world is still moved by the best. It was something to die in a good cause and few Tories (except Canning) were not on the side of the Turks.

The book is bright and readable (as always) and the next (p. 271) may be begged to bring out a better side of Lord B. to be fair. One critic has said the chief persons in such tales should be those of whom little is known; another damns the whole cross-breed between fancy and fact; good churchmen may possibly cast this on other fears to the flames. In spite of tinkling brooks (p. 175) and plumy cypresses (p. 262) there is too much "sugary stuff" (p. 81), and not healthy hardness enough. Old Latimer's candle (p. 163) may perhaps be burning a bit low; but fate is not swift and the heart and life of Hodge (p. 135) are yet sound.

Brienz, January 28th 1914.

Maurice Todhunter.

Tighe Hopkins, *The Romance of Fraud.* Tauchnitz Edition, vol. 4474. Leipzig 1914. 280 ss. Pr. M. 1,60.

Den vorliegenden band könnte man als studien zur kenntnis der verbrechen und verbrecher bezeichnen. Die englische kritik bezeichnet Tighe Hopkins allgemein als einen vorzüglichen kenner der kriminalistik.

Mr. Hopkins's speciality is prisons, their romance, their history, and their gruesome details, and his new work he regales us with all that is interesting and fascinating in the study of crime and criminals. Not only the perpetration of fraud, but also gaols and even gaols-birds have a romance of their own, and this volume brims over with it. — There is little that Mr. Tighe Hopkins has not gleaned about crime, the criminal, and the dungeon, and the cream of it all he gives us in these remarkable and fascinating essays.

Der gewandte romanschriftsteller hat ohne zweifel ernste studien gemacht, bevor er seine bis ins einzelne genaue darstellung der verschiedensten gattungen von verbrechen und verbrechern niedergeschrieben hat. Wenn auch nicht in jedem falle eine urkundenmäßige nachprüfung möglich ist, so zeigt doch zb. kap. XIII (The Man Eater of the Terror), daß Hopkins die neuesten forschungen über die französische Revolution eingehend studiert hat, wie Lord Acton's, Aulard's, Kropotkin's studien aus den jahren 1909 und 1910, selbst Lenôtre's *The Tribunal of the Terror* (London 1909) und Alphonse Dunoyer's *The Public Prosecutor of the Terror* (London 1914) sind verwertet. Wenn er kap. XV (Surmises on the Iron Mask) die vielumstrittene frage nach der persönlichkeit des mannes mit der eisernen maske zu lösen sucht, so setzt er sich mit Arthur Stapylton Barnes' (*The Man of the Mask; a Study in the By-ways of History*, London 1908) hypothesen auseinander. Wenn er von der gewohnheit des tätowierens bei verbrechern spricht (VIII. The Criminal tattoed), so studiert er gewissenhaft A. Lacassagne's *Les Tatouages*, wenn er uns die verschiedenartigen, oft sonderbaren beschäftigungen der gefangenen beschreibt (IV. Recreations of Prison), so vergißt er nicht, uns mit den aufzeichnungen des russischen studenten Leo Tikhomirov bekannt zu machen (*Conspirateurs et Policiers*), der 1875 als nihilist auf die Peter-Pauls-Festung gebracht wurde.

Auf jeden fall versteht Tighe Hopkins das interesse des lesers zu erwecken und zu fesseln, sei es, daß er uns in den schwindel bei der anfertigung und dem vertrieb von Antiquitäten (I. The Tailless Hippo) einweiht, oder in die verhältnisse in dem alten staatsgefängnis von Newgate (II. Gossip on the Last of Newgate), oder die verschiedenen kennzeichen, die auf die spur des verbrechers führen (III. The Trail), oder in die schrecklichen martern, denen die opfer der inquisition unterworfen wurden (IX. A Citation before the Inquisition). Kap. V (The Paradise and Hell of Felons) schildert die anfänge der kolonie New South Wales, deren bewohner ursprünglich lauter deportierte verbrecher waren, kap. XI (Police) stellt die entwicklung der polizei in England und Indien und ihre mannigfachen beziehungen zum publikum dar, kap. XII (Prisoners Paroled) hebt die erleichterung hervor, die sich der aufseher in seinem schweren dienst verschafft, wenn er an das ehrgefühl der gefangenen appelliert. Den schluß des bändchens (XVI. The Man who slept on Dynamite) bildet der ausführliche

bericht über die vorbereitung und ausführung des nihilistischen attentats auf den zaren im Winterpalast während der nacht auf den 5. Februar 1880.

Die sprache von Hopkins ist einfach und klar, die zahlreichen termini technici des gefängniswesens waren natürlich nicht zu vermeiden. In dem sorgfältig durchgesehenen text ist mir nur ein einziger druckfehler aufgefallen, s. 50 z. 4 v. o: m*u*derer st. m*ur*derer.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Baroness von Hutten, *Maria.* Tauchnitz Edition, vol. 4497. Leipzig 1914. 304 ss. Pr. M. 1,60.

Die Baroness von Hutten hat bis jetzt sieben bände in der Tauchnitz Edition veröffentlicht: *The Halo, Kingsmead, The Lordship of Love, The Green Patch* und *Sharrow*, das als das beste ihrer werke bezeichnet wird [1]) Auch für den vorliegenden band gelten die worte der Westminster Gazette, die das wesen ihrer schriften folgendermaßen charakterisiert: "No other writer except perhaps Mr. Henry James gives us such a vivid picture of English aristocratic tradition. Perhaps no other writer can."

Um ein mitglied des königlichen hauses handelt es sich hier, um die liebe Maria Drellos aus dem stillen hause St. Anne's Terrace, South Kensington, zu dem königlichen prinzen Augustus Frederick of Zeeland. Der prinz, der eine wahre liebe für die schöne Maria hegt, überwindet mit hilfe seiner cousine, der prinzessin Anne Sophie, alle hindernisse, die sich der unebenbürtigen ehe in den weg stellen. Doch zwei tage vor der hochzeit wird er zum könig von Sarmania gewählt und muß auf die frau seiner wahl verzichten. Die beschreibung von Sarmania, seiner hauptstadt Ipniz, seiner bewohner und produkte sowie seiner lage in der nähe von Montenegro und Serbien paßt zum größten teil auf Albanien. Die ehe des neuen königs mit der deutschen prinzessin Ermengarde von Sulm-Kammerfels ist gleichgültig. Der könig trifft Maria Drello in Paris wieder, keiner von beiden kann die alte neigung unterdrücken. Endlich willigt Maria ein, mit ihm als seine Mätresse nach Ipniz zu gehen. Im letzten augenblick rettet sie der Russe Tomsk, alias Alexander Grigorovitch, indem er ihr den wert ihrer stimme zeigt, die sie befähigt, als künstlerin ihre volle befriedigung zu finden.

---

[1]) Vgl. Engl. Stud. 46, 152—154.

Außer der feinen charakterisierung von held und heldin zeichnet die verfasserin auch die personen, die für den gang der handlung weniger wichtig sind, äußerst treffend, so den verkrüppelten Tomsk, den klaviervirtuosen des deutschen gesanglehrers Sulzer, die prinzessin Anne Sophie, Marias Vater William Drello und seinen sohn Laertes (Lurty) nebst seiner koketten frau Doris geb. Leate, den Italiener Vincenzo Ferrari als feurigen liebhaber, den nüchternen resignierten Sir Hubert Ballington und — last not least — die treuen dienstboten Thimblebee und Jessie.

Von den vertretern der verschiedenen nationen kommen die Deutschen am schlechtesten weg (vgl. s. 99, 103, 106, 263 u. a.), aber auch die guten seiten ihres charakters werden hie und da anerkannt; so heißt es sogar s. 281: "Mrs. Weston was listening to the German, the only one of the men who was completely sober." Auch die Engländer werden in keiner weise geschont, so ebenfalls s. 281: "that is why the English as a race are so dull and bored, because they drink whisky and brandy". Am meisten Gnade finden die Franzosen vor den augen der Baroness von Hutten.

Der stil ist wie immer glänzend, die sprache klar und schön. Als störend werden manche leser die allzu häufige wiederholung gewisser redensarten empfinden, so vor allen dingen die häufige verwendung des substantivums und verbums *bore*, so Laertes *bored* her (s. 238), he had been a little *bored* (s. 238), she war *bored* (s. 105), the English are *bored* (s. 281), his wife was an estimable *bore* (s. 299) und noch öfter.

Der text ist sehr sorgfältig behandelt; gedruckt wird jetzt cursèd, agèd u. a.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

James Stephens, *Here are Ladies.* Macmillan & Co., London 1913. Pr. 5 s. net. — Tauchnitz Edition, vol. 4454; Leipzig 1913. Pr. M. 1,60.

A bundle of bright and terse tales less likely to swim than sink (with their wit) in the long stream. Though redolent of the green isle they are lacking in the mirth and buoyancy of Lever and bring little comfort to the fireside. Has the Celt taken to strange drugs and changed the old oak for the lotus? The naughty boy found dead beneath the cliff (page 50) was no great loss to the world. A dumb wife a barren apple-tree and broken

fiddle (p. 75) are strange pills for pure happiness. A light moustache and fancy waistcoat (p. 119) are commonplace victors over verse. The kiss for which the poor clerk got the saek (p. 169) was less tainted than the pledge of Balzac and the countess in the oak-shade. The Tavern in the Town (p. 207) may amuse with its liquor and paradox and weeds; but "was there ever such stuff" (shade of George!) as "tropical ice" (p. 249) growing high to feet without boots? Then the school of thought that claimed to know so much about our rude fathers (p. 226) by a few physical data is surely on the wane; there is song and joy in Zion's walls yet. The short poems have to my taste more positive charm; there is freshness in daisies and the moon and the apple at the end of the bough (pp. 71, 205, 287).

French models (like Catull Mendés and Jean Richepin) may seem to have been helpful in forming the writer's fancy and style. For his own rest he seldom looks at the "mystic sentinels the stars" and his feet tread on marshy ground. His roses are rouged and his light is of gaslamps or will' o' wisp not the sun. As Teuton readers have a healthy fondness for matter above form, the wisdom of a Tauchnitz issue of such a work may be doubted; it is sadly out of tune with the great song and falls from a tired mind.

Brienz, June 1914. Maurice Todhunter.

H. G. Wells, *The Passionate Friends.* A novel. Macmillan & Co., London, 1913. Pr. geb. 6 s. — Tauchnitz Edition vol. 4443—4444. Leipzig 1913. Pr. ungeb. M. 3,20.

Es ist nicht leicht, sich mit dem neuen buche von Wells abzufinden. Vor allem wird man es nicht ohne weiteres als roman ansprechen können, obwohl es der verfasser selbst als solchen bezeichnet. Aber wer sich eingehend mit den letzten dichterischen schöpfungen von Wells beschäftigt hat, wird zugeben, daß er sich mit jedem buche weiter von den zünftigen romanschriftstellern entfernt und mehr und mehr eigene wege einschlägt. Das neue buch von Wells ist ein zwischending zwischen einem entwicklungs- und einem weltanschauungsroman. Der erste band kann ganz gut der ersteren art zugerechnet werden, denn er zeichnet den werdegang des helden von früher jugend an durch den mai des lebens, wo ihn eine richtige jungenliebe fesselt, bis zu dem hochsommer des mannesalters. Tiefe charakteristiken hat man eigent-

lich in Wells' romanen immer vermißt. Auch diese entwicklungsgeschichte ist mehr eine aufzählung äußerer erlebnisse als ein feinsinniges nachspüren des seelischen reiferwerdens. So muß sich der leser selbst aus diesen oft recht unscheinbaren geschehnissen den seelischen werdegang des helden formen.

Noch weiter entfernt sich Wells in dem 2. teil der geschichte von dem üblichen romantyp. Hier wird die handlung ganz zur nebensache, aber die wenigen geschehnisse spielen sich ab auf dem hintergrunde eines gewaltigen und eindrucksvollen zeit- und weltbildes, wie man ihm in der romanliteratur nur selten begegnet. Wells setzt sich hier mit den grundlagen der kultur überhaupt auseinander, vor allem auch mit den sozialen nöten der zeit und untersucht, wie die ganze gesellschaftsordnung neu aufgebaut werden kann, ohne aber das zu stürzen, was die kultur an nützlichem und wertvollem in vieltausendjährigem ringen und streben geschaffen hat. Es sind zwei große probleme, die Wells mit besonderer eindringlichkeit vor den leser hinstellt: das problem der arbeit und das der erziehung des weibes, dem er eine andre stellung im kulturleben der gegenwart zugewiesen wissen will. Wiederholt beklagt die heldin die lage ihres geschlechts, zb. bd. 2, s. 167:

> Something has to be done for women. We are the heart of life, birth and begetting, the home where the future grows, and your schemes ignore us and slide about over the superficialities of things. We are spoiling the whole process of progress, we are turning all the achievements of mankind to nothingness. Men invent, create, do miracles with the world, and we translate it all into shopping, into a glitter of dresses and house holds, into an immense parade of pride and excitement. We excite men, we stir them to get us and to keep us. Men turn from their ideas of brotherhood to elaborate our separate cages . . .

Aber man wird bei Wells vergeblich nach einer lösung der probleme suchen, vor die er seine leser stellt. Gewiß, er umfaßt in seinem buche ein gut stück welt mit all den geistigen, wirtschaftlichen, politischen und sozialen fragen, die dazu gehören, und weiß, wie jeder hoffnungsfreudige schwärmer, jeder sinnende und nachdenkliche idealist das alles mit einer fülle tiefer und kühner gedanken zu umkleiden, aber eine lösung bringt er nicht.

Ohne zweifel der schwächste teil des buches ist die handlung, nicht nur deswegen, weil sie ganz und gar von dem gedanklichen überschattet und überwuchert wird, sondern auch, weil sie etwas unerquickliches und quälendes an sich hat. Stephen Stratton liebt, fast ein jüngling noch, Lady Mary Christian, sie liebt ihn

wieder, aber sie will ihn nicht heiraten, sondern reicht ihre hand einem älteren und reicheren manne. Stephen nimmt am Burenkriege teil, aber nach seiner rückkehr erwacht ihre liebe aufs neue. Der gatte entdeckt sie, aber verzeiht ihnen. Ein ruheloses, ganz sozialen studien gewidmetes leben führt Stephen durch die ganze welt, doch als er in der Schweiz Mary wiederbegegnet, erwacht des gatten eifersucht wiederum. Als er die ehescheidung einleiten will, tötet sie sich, da sie die halbheit des verhältnisses nicht ertragen kann und den skandal vermeiden will. Recht geschickt ist die einkleidung des ganzen: ein vater schreibt seine lebensgeschichte für seinen noch jungen sohn.

Das buch hat sicherlich sehr wenig von einem unterhaltungsromane an sich. Es wird daher nur leser zu fesseln vermögen, die an großzügigen welt- und zeitbildern mit großen und kühnen gedankenkreisen gefallen finden. Aber dadurch erweckt das buch auch ganz besonderes interesse, weil hier das ganze letzte jahrzehnt mit all seinen kulturellen, politischen und sozialen strömungen vor dem leser wieder leben gewinnt. Aber solche leser werden auch einen starken und nachhaltigen eindruck von dem buche mit hinwegnehmen, obwohl ihm ein epischer inhalt fast ganz mangelt.

Braunschweig. Arno Schneider.

MISZELLEN.

THREE MERCIAN WORDS.

Gefeōlan. In *Leben des Chad,* published by Napier[1]) in Anglia X, we read: he þonne betynedre þere bec forđleat in his anseone ⁊ geornlicor þam gebede *gefalh* (p. 145, l. 173). This answers to Bede's: "iam clauso codice procideret in faciem atque obnixius orationi incumberet", rendered by Alfred: "đonne tynde he his bec ⁊ forþleat on his]wlitan] geornlice on gebede hleoþrode" (IV 3, 633—5). This verb appears to be characteristic of the Mercian dialect. It occurs in Bede (*O,* III 22, 2418): "he þære ʒodspellican lare ʒeorne ʒefealh (C. has *befealh,* which is also known from West-Saxon texts, Ca. *wiđfealh*); is particularly frequent in the *Dialogues of Gregory* (vide Bosworth-Toller); and is also found in *The Vision of Leofric* (l. 36). Hitherto *gefēolan* has not been found in purely West-Saxon texts, for *Leofric*, though on the whole West-Saxon, bears evident traces of Mercian influence (vide p. 3 of Napier's edition). To these, I think, *gefēolan* should be added, for each of the four texts in which the word has hitherto been found, shows, more or less distinctly, Mercian influence. Its two constructions are sufficiently explained in Bosworth-Toller, and a peculiar use of this verb, with its dative construction, in *Leofric,* is discussed by Napier in a note.

Mittes. By the side of *mid þӯ, mittē* the form *mittes* occurs seven times in *Leben des Chad* (Anglia X), e. g. *mittes* heo þa swa comon þa manode he ceadda heo erest (l. 121); ⁊ *mittes* he þas sprec ⁊ manegu þisum gelic hi þa onfongon his bletsunge (l. 136); ⁊ *mittes* hine fregnaden his ginran for hwon he þæt dyde Đa andwyrde he him ⁊ cweđ (l. 178). The other cases are ll. 74, 211, 234 and 252. This is a Mercian form, for *mid,* which has a dative or instrumental in West-Saxon, often takes

[1]) A. S. Napier died May 10, 1916.

the accusative in Anglian (cp. Napier, Anglia X, p. 138), and *mittes* is *mid þes. Mittē*, with which compare *mittȳ* (Sievers, § 202, 4b), occurs in l. 97: *Mitte* se bisceop Ceadda þerinne bec redde. It is quoted in Bosworth-Toller from the Surtees Psalter, 67, 8.

Menen, mennen, minen, mennenu (Siev. § 258, anm. 2), female servant, handmaid, seems to be an Anglian word. It occurs in the following texts, all mentioned in Bosworth-Toller: Mt. Rush. 26, 69 (*menen*); Wrb. Voc. II 123, 37 = Wr.-Wülcker 53, 11 (*menen*); ibid. 2, 39 = 341, 9 (*mennen*); Ps. Surt. 115, 16: 122, 2 (*menenes*); L. Alf. pol. 25 (*mennen*); Gen. 2258 (*mennen*), 2126 (*mennen*); L. Alf. 12 (*mennen*); Beda 4, 13 (*mennena*). In addition it occurs in: Arundel Psalter 85, 16: halne do sunu *mennenu* þine; ibid. 122, 2: swaswa eagon *mennenu*; Vespasian Hymn 10, 3: forđon gelocade eađmodnisse *menenes* his; Vespasian Ps. 85, 16: ⁊ halne doa sunu *menenes* đines; ibid. 115, 16: ⁊ sunu *menenes* đines; ibid. 122, 2: swe swe egan *menenes;* Lambeth Ps. 85, 16: sunu þinre þinenne l. *mennenne;* Regius Ps. 85, 16: halne do sunu *mennene* þinre; ibid. 115, 16: sunu *mennenne* đinre; ibid. 122, 2: *mennene*; Junius Ps. 85, 16: halne do sunu *mennenes* đines; ibid. 115, 16: sunu *mennenes* đines; ibid. 122, 2: swa swa eaȝan *mennenes;* Psalterglosse Cotton Tiberius C. 6, 85, 16: *mennene* þinre; Cambridge Ps. 122, 2: *mennynys;* Bosworth Ps. Hymn 10, 3: *menenes;* Dial. Greg. 29, 20 (S): ⁊ be þam Ȝodes *mænnene* þære nunnan — — ne þurfe ȝe na sorȝian; Riddles 10 (13) 9: *drunc-mennen* (for meaning v. Trautmann's edition, p. 75); Corpus 1864 (Wright-Wülcker 47, 7): sirina *meremenin*; Wright-Wülcker 506, 5: sirenarum, *meremennena;* under *þēow* (adj. !) Bosworth-Toller gives: þeow *mennen,* Gen. 2322, 2246, printed by Grein as compounds; cp. L a w s, Alfred (Einleitung 21, Liebermann): gif he đonne đeow ođđe *đeowmennen* ofstinge. As will be seen from these examples this word is either neuter or feminine; like *gyden, mynecen, þēowen, þignen* it ought to be feminine, but no doubt the influence of *mægden* made it neuter; like *gyden, mynecen* etc.; it added-*u* (Wright § 378, Sievers § 258 anm. 2), and was then of course feminine. Consequently the dictionaries should give both genders.

From the above it will be seen that *menen* does not occur in strictly West-Saxon or in Northumbrian texts, but that it is rather frequent in texts that are Mercian or show Mercian in-

fluence. Alfred's Laws show the influence of older laws, Saxon and non-Saxon (cp. Jordan, *Eigentümlichkeiten*, 50). The Psalters bear evidence to the influence of neighbouring dialects or retain a non-Saxon word from a previous text[1]). It is interesting to find that the Late West-Saxon *Lambeth Psalter* (cp. Lindelöf, II 56) has the word only in 85, 16, and merely as a variant (þinenne l. mennenne).

It is impossible for us to decide whether the compound *meremen(n)en* belongs to the common stock or occurs only in the Anglian dialect, it having been found only in the glosses. But its occurrence in Southern Middle-English texts makes it probable that it was common to Anglian and non-Anglian dialects. As a matter of fact the non-occurence of *mennen* in pure West-Saxon only means that the word gave way to synonyms in that dialect but retained its vitality in Mercian.

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

KARL D. BÜLBRING[2]),
† 23. März 1917.

»... Es ist recht und würdig, ehe wir uns dem gegenstande dieser vorlesung, der altenglischen grammatik, zuwenden, des meisters dieses gegenstandes zu gedenken, dessen stimme nun nicht mehr zu Ihnen sprechen kann, und dessen lebendige forschung lernenden und lehrenden nicht fürder helfen soll. Bülbrings name ist der anglistischen wissenschaft am bekanntesten geworden durch das *Altenglische elementarbuch* von 1902; es ist noch heut, obwohl in einigen beziehungen ergänzt und überbaut, für die altenglische lautlehre eine unerschütterte grundlage. Zur würdigung des werkes hat man die methode und die ergebnisse sowie die problemstellung ins auge zu fassen. Was der verfasser an guter philologischer arbeit gern lobte — saubere resultate, einwandfreie methode —, das war hier in selbstverständlicher meisterschaft bewährt. Wenn die kritik einwände hatte, so richteten sie sich gegen solche aufstellungen, die Bülbring selbst größtenteils als nicht endgültig betrachten wollte; gelegentlich wohl auch gegen seine aus starkem kausalitätsbedürfnis erwachsene neigung, für

---

1) Cp. Oess *(Ar. Ps.)*, pp. 16, 17; Wildhagen (*Ps. des Eadwine von Canterbury)*, p. 204; Brenner *(Junius Ps.)*, § 66.

2) Das folgende, hier nur leicht ausgestaltet, leitete meine vorlesung über *Altenglische grammatik* am 3. Mai 1917 ein. — R. Imelmann.

isolierte lautprobleme auch eine isolierte gesetzliche erklärung anzunehmen. Diese entschlossene kraft, jedem problem bis auf die wurzel nachzuspüren, war für die ganze wissenschaftliche richtung des mannes charakteristisch. Das verdienstliche und geschichtlich bedeutsame der stellung der aufgabe aber war, daß hier nicht das uns am besten überlieferte und erkennbare Westsächsische, sondern gleichmäßig jeder altenglische dialekt dargestellt werden sollte, womit auch der neuenglischen sprachgeschichte eine breitere unterlage als bis dahin vorhanden gegeben war. Der erforschung des Altenglischen selbst wurde durch die ganze arbeit, zumal auch durch gründlichstes bemühen um chronologische ordnung der bunten lautgeschicke, ein kraft- und erfolgreicher antrieb gegeben.

Wie das buch vorliegt, ist es ein erster teil; der zweite, mit der formenlehre, hat nicht gestalt gewonnen — eine schmerzliche lücke, erklärlich nicht daraus, daß Bülbring nicht hätte glauben dürfen, auch hier umgestaltend auf die anschauungen der forschung zu wirken; vielmehr raubte schwere amtspflicht dem oft leidenden die freie muße und spannkraft. Gewisse Bonner arbeiten zur altenglischen philologie zeigen doch, was allein das reiche formenmaterial an ausbeute versprach. Nach 1902 hat Bülbring noch einige größere untersuchungen abgeschlossen, so 1904 und 1905, im 15. und 16. heft der *Bonner beiträge zur Anglistik*, eine scharfsinnige und überzeugende darlegung über den altenglischen *ǣ̆*-laut im Mittelenglischen und über die *eo*-schreibung bei Orm; so vor allem 1913 *Untersuchungen zur mittelenglischen metrik*, das ergebnis jahrzehntelanger studien, leider auch nur ein erster teil, aber in sich geeignet, einen schulstreit zu beenden und gewiß auch dem gegner imponierend durch die schärfe des räsonnements, die im seminar bei übungen über den gegenstand einen tiefen eindruck gemacht hat und dem jugendlichen urteil höhere gesetze gab. Zwischen diese leistungen des metrikers und grammatikers fallen solche des phonetikers und auch des literarhistorikers: in der *Festschrift für Vietor* handelte Bülbring über eine ihm aus der westfälischen heimat vertraute phonetische erscheinung — den kehlkopfverschluß — und in der *Festschrift für Wendelin Foerster* über die *Sidrac*-überlieferung; der text selbst, wie so mancher, dessen herausgabe wir von Bülbring erhofften, harrt des bearbeiters.

Gehören die bisher genannten arbeiten sämtlich der zeit des Bonner ordinariats an (seit 6. August 1900), so liegen ihr voraus, schon auf das hauptwerk deutend, nicht weniger als siebzehn kleine

aufsätze zur altenglischen grammatik, die auch neben dieser noch zu studieren sind; sie stehen im vorwort verzeichnet. Auch in ihnen ist die exakte, naturwissenschaftliche methode des grammatikers bewährt. Als grammatiker begann er 1889 mit einer dissertation über den *Ablaut der starken zeitwörter innerhalb des Südenglischen,* doch scheinen ihn in den unmittelbar folgenden jahren mehr literarische probleme beschäftigt zu haben. Die habilitation in Heidelberg erfolgte 1890 auf grund der *Forewords to Daniel Defoe's Compleat Gentleman;* das werk des Engländers selber erschien im gleichen jahre, erstmalig herausgegeben, und 1895 die fragmentarische abhandlung Defoes *Of Royall Education.* In die zwischenzeit, 1893, fiel Bülbrings berufung als ordinarius nach Groningen. In seiner dortigen akademischen antrittsrede hat er über *Wege und ziele der englischen philologie* rechenschaft gegeben und sich dabei in bemerkenswerter weise zu einer philosophischen auffassung der aufgaben seiner wissenschaft bekannt. Hier finden wir besser, als ein anderer es sagen könnte, zusammengefaßt, welche ziele der forscher — nicht allerdings der lehrer — sich steckte. Ihnen ist er nicht untreu geworden, so sehr die ausschließlichkeit seiner späteren grammatisch-phonetisch-metrischen forscherarbeit scheinbar dagegen spricht. Mit dem zuge der zeit folgend, hat Bülbring auch literarhistorische dissertationen arbeiten lassen, gelegentlich ganz ästhetischer richtung, öfter, wie bei arbeiten über Shakespeare, in der neueren statistischen weise chronologischer feststellungen. Und in seinen modern-literarhistorischen kollegs, wesentlich über Burns, Byron und über den *Hamlet,* scheint er im sinne jener grundsätzlichen anschauungen von 1893 gesprochen zu haben, im falle jener dichter also mit starker herausarbeitung des biographischen.

Als akademischen lehrer habe ich den verstorbenen nicht gekannt; Sie kannten ihn, und von dem reichtum seiner philologischen belehrung, der zucht seiner methode, haben viele zeugnis abgelegt; auch von der anregung, die darin lag, daß er das Englische als sprache des unterrichts gebrauchte. Allerdings ist sein flüssiges und idiomatisches Englisch doch wohl nur den in der sache fortgeschrittenen eher erleichterung als belastung gewesen. In einer schönen erwiderung auf glückwünsche seiner hörer zum 50. geburtstage — 24. Juli 1913 — hat Bülbring seine fassung der lehraufgabe, die ihm über die wirkung in der schrift ging, ausgesprochen und dabei gesagt, daß er ein "severe teacher,

but kind friend" seiner schüler sei. Er hat die tüchtigen an sich herangezogen, und ihnen brauchte das gefühl des werdenden dem fertigen gegenüber nicht zur befangenheit zu werden.

Nun ist er seiner wissenschaft und ihrer lehre entrissen; beiden erwartete er im frieden einen neuen aufschwung. Auch England, dem sein lebenswerk mit zugute kam — hat er doch zb. die herausgeber des großen Oxforder wörterbuchs in schwierigsten fragen still beraten — wird sein scheiden beklagen. Die deutsche Anglistik wird seine forschung, des besitzes froh, dankbar ehren und noch manche junge generation von Anglisten den besitz durch arbeit im sinne des dahingegangenen zu erwerben streben . . .«

Bonn. R. Imelmann.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Zum nachfolger Bülbrings auf dem lehrstuhl für englische philologie an der universität Bonn wurde professor dr. Wilhelm Dibelius von dem Hamburger Kolonialinstitut berufen, der dem ruf folge leisten wird.

Am 26. März 1917 starb professor dr. O. Schulze zu Gera (Reuß), einer der treusten und tüchtigsten mitarbeiter dieser zeitschrift auf dem gebiet des englischen unterrichtswesens.

Anfang Juni 1917 starb nach längerem leiden der ordentliche professor der englischen philologie an der universität Straßburg, dr. Emil Koeppel, im 65. lebensjahr. Er war am 20. September 1852 zu Nürnberg geboren.

Zu seinem nachfolger wurde der ordentliche professor dr. Friedrich Brie von der universität Freiburg i. Br. berufen, der jedoch den ruf ablehnte.

Am 6. Juli 1917 entschlief nach schwerem leiden an lungenentzündung dr. Hermann Conrad, professor a. d. der hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde, der bekannte und verdiente Shakespeare-kenner und -übersetzer. — Am gleichen tage starb sein freund, der studienrat prof. dr. Christian Eidam in Nürnberg, der sich außer in fragen des schulunterrichts auch auf dem gebiet der Shakespeare-forschung literarisch betätigt hat.

Der fünfte geist ist *the Rider of the Wind, the Stirrer of the storm.* In Shelleys *Mont Blanc* treten *the chainless winds* auf.

Schließlich käme noch der poetische gedanke in betracht, die naturgeister unsichtbar einzuführen und ihre nähe nur durch ihre singende stimme fühlbar zu machen, so daß gleichsam nur der stimmungseinfluß der natur auf die seele ausgedrückt ist. Dies ist aber eben Shelleys art der naturbetrachtung. Sein *Mont Blanc* ist nicht sowohl naturschilderung als reflex des natureindrucks im geiste des dichters, wie es schon die gewaltigen eingangsverse andeuten:

> The everlasting Universe of things
> Flows through the mind.

Für die gestaltung der alpenfee aus dem in bunten farbenglanz getauchten sprühregen des Staubbachs stellt sich gleichfalls die möglichkeit einer anregung aus dem *Mont Blanc* ein. Shelley redet die Arve an:

> Thine earthly rainbows stretched across the sweep
> Of the ethereal waterfall, whose veil
> Robes some unsculptured image —

Und wenn Shelley hier von der *witch Poetry* spricht:

> Seeking among the shadows that pass by
> Ghosts of all things that are, some shade of thee,
> Some phantom, some faint image —

so zieht sich wieder eine gedankenbrücke zu Byrons *Witch of the Alps* und Manfreds sehnsucht nach der toten Astarte, die als phantom bezeichnet wird. Und da auch diese szene (II 2) da, wo sie jetzt steht, mehr eine hemmung als einen fortschritt der handlung bedeutet, könnte sie, obwohl ihre spätere entstehung durch Byrons entzücken über den Staubbach — im pfarrhause gegenüber verbrachte er die nacht vom 22.—23. September — datiert ist, ein stück des ursprünglichen *Witchdrama* gewesen sein, für das vermutlich nur eine reihe loser szenen ohne festen plan hingeworfen wurden.

VII.

Seitdem Byron das Berner Oberland gesehen, drängte seine großartigkeit alle früheren eindrücke in den hintergrund, und naturbetrachtung wurde selbstzweck.

Unter den gesprächsthemen von allgemeiner bedeutung, die in Diodati an der tagesordnung waren, scheint auch die Buffonsche weltuntergangstheorie durch vereisung gewesen zu sein. Shelley schreibt aus Chamonix (24. Juli 1816) an Peacock:

I will not persue Buffons sublime but gloomy theory that this globe which we inhabit will — at some future period — be changed into a mass of frost by the encroachment of the polar ice, and of that produced on the most elevated points of the earth.

Die landleute nähmen ein fortwährendes wachsen der gletscher an und eine beständige zunahme des schnees, was auch ihn das wahrscheinliche dünke.

In seinem *Mont Blanc* wird die Arve, wie sie aus dem eistrichter, in dem ihr thron steht, herabstürzt, zur verkörperung der macht, inmitten der allgemeinen vergänglichkeit das einzig dauernde, ruhig, gelassen, in unnahbarer, heiterer klarheit. Der dichter verehrt in der macht, die in der strahlenden herrlichkeit des Mont Blanc wohnt, die geheime urkraft der dinge. Sie beherrscht das denken und ist dem unendlichen himmelsdom ein gesetz. Shelleys auge erkennt die ordnung im chaos, den Gott in der natur.

Aus dem grauen der eiswüste löst sich ihm die harmonie der sphären. Bei Byron ist dies nicht der fall. Das in der Schweiz geschriebene gedicht *Darkness*, eine vision des weltunterganges durch erlöschen und erstarren, gleichfalls durch Buffon angeregt, ist ein düster prächtiges gemälde des sterbens ohne jeden lichtschimmer. Das ist die stimmung, die er sich von den Schweizer bergriesen holt.

Im dritten gesang des *Childe Harold* (st. 62) nennt er die Alpen *palaces of nature* und läßt die ewigkeit thronen in eishallen von kalter herrlichkeit.

Von der Jungfrau hatte er bereits bei der Staël gelesen, sie führe ihren namen, weil noch kein wanderer sie erklommen habe:

Elle est moins haute que le Mont Blanc, et cependent elle inspire plus de respect, parce qu'on la sait inaccessible.

Byron wußte nicht, daß sie 1801 zum ersten male bestiegen worden war. Er spricht von dem schnee, den nie ein menschenfuß betrat. Seine eigenen eindrücke bestärken ihn in der ehrfurcht vor dieser gewaltigen naturäußerung.

Am fuße der Jungfrau erlebt er ein gewitter, sieht gletscher, hört lawinen stürzen — *all in perfection and beautiful* (22. September).

In Wengen klingen ihm die lawinen, als schneeballte Gott vom himmel den teufel (23. September). Das eisgebirge der Jungfrau wird ihm zur verkörperung der feierlichen und unnahbaren majestät, und als solche eignet sie sich ihm zum geheimnis-

vollen sitze der schicksalsgeister. Sicherlich hat kein dichter je einen großartigeren und eindrucksvolleren schauplatz für die schicksalsmacht gefunden. Aber die weltenlenkende gewalt, die er auf diesem hochsitze der erhabenheit zu hause sein läßt, ist nicht Shelleys in klarheit und stiller größe wirkende macht, sondern ein böser dämon Arimanes und seine dienenden heerscharen. Nichts drückt Byrons verbitterung gegen das schicksal ingrimmiger und schriller aus, als daß er ohne irgendwelche begründung oder einschränkung die schicksalsmächte wie selbstverständlicherweise als übelwollende, tückische teufel oder hexen darstellt.

Der erste, der die spur aufdeckte, auf der Byron dazu gelangte, für das böse prinzip die entlegene orientalische verkörperung des Arimanes zu wählen, war Eugen Kölbing. Er verweist (Engl. stud. 22, 140; 1896, *Zu Byrons Manfred*) auf Shelleys tagebuchartigen brief an Peacock (22. Juli 1816) mit der schilderung des Mont Blanc-eindruckes. Hier heißt es (Chamonix 24. Juli):

> Do you, who assert the supremacy of Ahriman, imagine him throned among these desolating snows, among these palaces of death and frost, so sculptured in this their terrible magnificence by the adamantine hand of necessity, and that he casts around him, as the first essays of his final usurpation, avalanches, torrents, rocks, and thunders, and above all these deadly glaciers, at once the proof and symbols of his reign; — and to this the degradation of the human species — who, in these regions, are half deformed or idiotic, and most of whom are deprived of anything that can excite interest or admiration.

Die unklare anspielung auf Ariman ist verständlich, seitdem A. B. Young Peacocks nachgelassene papiere ans licht gezogen hat. (*Ahrimanes by Thomas Love Peacock.* Modern Language Review IV 11, Oktober 1908.)

Das fragment und der prosaentwurf von Peacocks dichtung *Ahrimanes* führt nicht in die fernliegenden abgründe morgenländischer weisheit, sondern mitten in Shelleys vertrautesten freundeskreis zurück. Sie fußt in I. F. Newtons begeisterter anpreisung einer natürlichen lebensweise *The Return to Nature. A Vindication of natural Diet.* 1810, zu der Shelley und sein anhang sich mit überschwänglichem entzücken bekannte, die er auch in den anmerkungen zur *Queen Mab* (1813) als beleg seiner eigenen überzeugung von der vortrefflichkeit einer streng vegetarischen ernährung heranzog. (H. Richter, *Gesch. des engl. rom.* II 1 s. 381.) Newton führt nicht nur jede körperliche oder geistige anormalität — in deren rubrik auch alle laster und verbrechen fallen — auf

fleischnahrung und den genuß geistiger getränke zurück, er bringt die naturgemäße lebensweise in geheimnisvollen zusammenhang mit dem ältesten tierkreise im tempel der liebesgöttin Hathor in Dendra bei Theben.

Dieser tierkreis — der tierkreis ist auch in der christlichen symbolik das sinnbild der weisheit Gottes — war (nach Newton) in zwei hälften geteilt. Die obere beherrschte der gute geist Oromazes, die untere das böse prinzip Ahrimanes. Jede hälfte zerfiel ihrerseis in zwei viertel, so daß die teilungslinien die linien des kreuzes ergaben. Die beiden unterabteilungen des Oromazes beherrschten der schöpfer (Uranos oder Bramah) und der erhalter (Saturn oder Vishnu). Die unterabteilungen des Ahrimanes gehörten dem zerstörer (Jupiter oder Seva) und dem wiederhersteller (Apollo oder Krishna). Die zeichen des tierkreises deutet Newton in mystischer weise als sinnbilder und träger dieser welttheorie. Das ewige licht (der Stier, der auf alten bildern eine fackel im maule trägt) und der himmlische urstoff (Krebs) vereinen sich (im zeichen der Zwillinge) und erzeugen die ursprüngliche liebe (Löwe). Sie erzeugt (im sternbilde der Jungfrau) die reine und vollkommene natur der dinge. Die Wage bedeutet die gleichmäßigkeit des glücklichen zustandes der menschheit.

Den eingang in das übel verbildlicht im ersten abteil der unteren hälfte der wandel des himmlischen urstoffes in irdische materie (des Krebses in den Skorpion). Unter diesem schlechten einfluß wird der mensch jäger (Schütze), er verfolgt die wilden tiere (Steinbock). Mit der fleischkost und gekochten nahrung kommt der tod in die welt und alles weh. Aber im vierten abteil erhebt sich aus dem meere (Fisch) Aesculapius (Wassermann) und bringt mit einem eimer klaren wassers und einem büschel von feldfrüchten das zeitalter des allgemeinen glückes zurück (Widder, dessen wohltätiger einfluß das Goldene Vließ der Argonauten und der wahre talisman des Oromazes ist).

Aus dieser welttheorie entnahm Peacock für seine dichtung, die aber nicht über den anfang des zweiten gesanges hinaus gedieh, das folgende: Die notwendigkeit regiert die welt. Vier geister sind ihre untergebenen: die schaffende, die erhaltende, die zerstörende und die wiederherstellende kraft. Der schöpferische geist El Oran gießt licht aus auf das chaos. Aus diesem mystischen verein entsteht die ursprüngliche liebe und unter ihrem belebenden einfluß die natur. Nach der vollendung des schöpfungs-

werkes übernimmt Oromazes die leitung der natur. Ihre kindheit ist eine periode der lauterkeit, der gleichheit und glückseligkeit. Nach dem ablauf dieser periode beginnt die gewalt des Ahrimanes. Rasch vollbringen seine geister, kaum er die herrschaft angetreten, sein werk des elends und der verderbnis. Eine reihe körperlicher und geistiger übel kommt in die welt. Zuerst verdirbt er die natur des menschen, indem er ihn zum kläger macht, blutdurst in ihm erregt und die selbstische sucht nach ungemessenem besitz. Blut fließt auf den wink der tyrannen, an den altären des aberglaubens, an denen Ahrimanes von dem verworfenen und furchtsamen menschengeschlecht verehrt ward. Er freut sich am kriege, an der verzweiflung. Er sendet raubtiere, stürme, erdbeben, vulkanausbrüche. Und die menschen sinken vor ihm ins knie und wetteifern in seiner anbetung. Gegen die wenigen, die — in einsamen gebirgstälern und an entlegenen flüssen — seiner macht widerstanden, wütet er. So auch gegen das hier nicht weiter in betracht kommende liebespaar der Peacockschen dichtung. Denn noch leben wir im zeitalter des Ahrimanes und harren des wiederherstellers.

Hier hätten wir also Byrons Arimanes als Weltregenten. Wie ihm bei Peacock die geistigen und körperlichen übel untertan sind, krieg, selbstsucht, tyrannei, habgier, so dienen ihm bei Byron, entsprechend der vierzahl der dienenden geister der notwendigkeit bei Peacock, vier schicksalshexen (drei parzen und Nemesis). Ihr werk ist schiffbruch, tyrannei, pest und die rache in form der vergeltung. Byron hat bei der schilderung der Nemesis seine gattin vermutlich ebenso mit einem blick gestreift wie bei der apostrophe der Nemesis in *Childe Harold* (IV, st. CXXXII ff.), die Lady Byron selbst auf sich bezog.

Ein anregendes moment für die hexenzunft haben natürlich die hexen des Macbeth gegeben. Einmal auf das vorbild verfallen, mochte es Byrons verbitterung gerade recht sein, nicht nur alles menschenschicksal als teufelswerk, sondern als das ergebnis von weiberlaune und weibertücke haßerfüllter unholdinnen hinzustellen.

Der einfluß von Beckfords *Vathek* auf Byrons Arimanes (H. Richter, *Geschichte der romantik* I 2, 205) wurde überschätzt. Die einzige übereinstimmung ist die, daß der thron des Arimanes wie der von Beckfords Eblis auf einer feurigen kugel steht. Weitaus bemerkenswerter als diese ähnlichkeit ist jedoch der gegensatz,

daß der palast des Eblis — wie es sich für einen höllenfürsten ziemt — im innern der erde, in der unterwelt ist, während der von Byrons Arimanes — eine eigenmächtigkeit, auf die bereits Kölbing aufmerksam machte — sich auf dem höchsten gipfel der erde befindet.

Eblis schwingt ein eisernes zepter, Arimanes *the sceptre of the elements.* Wir erfahren hier (II 4), daß auch die elemente dem Arimanes untertan sind. Die geister der ersten szene stellten sich nur vor als *the mind and principle* der elemente, ohne sich merken zu lassen, daß sie dem bösen untertan sind.

Zu Byrons übriger weltanschauung, wie zu der der romantik überhaupt, bildet der asketische einschlag, der alles sinnenfällige, alles irdisch reale in die wirkungssphäre des bösen verbannt, einen widerspruch, ebenso wie zum *Faust,* in dem die elementargeister als erzengel die diener Gottes sind. Man erinnert sich der stelle in Byrons Tagebuch, daß der aufruhr in seinem innern ihm selbst die herrlichsten natureindrücke verkümmert habe. In solchen stimmungseinflüssen wird, mehr als in philosophischer begründung, die idee von bösen naturgeistern zu suchen sein. Goethe sagt: Byron ist nur groß, wenn er dichtet. Sobald er reflektiert, ist er ein kind (18. Januar 1825).

Die Alpenfee ist nur als *Daughter of the air* eingeführt. Der geist, der Manfred am schlusse holen will, ist derselbe, der am anfang als sein schicksalsstern erschien: *the Genius of this mortal.* Auf die frage, wer ihn sende, antwortet er ausweichend. Die brüder, die er zu hilfe ruft, redet der abt *ye evil ones* an. Sie sind teufel im kirchlichen sinne. So ist das band, das die einzelnen geisterszenen verbindet, ein sehr dünnes, und das ergebnis einer eingehenden prüfung spricht fast mehr dagegen als dafür, daß Byron eine identität der auftretenden geister überhaupt angestrebt hätte, obzwar er gerade auf das geheimnisvolle der dichtung pochte. An Moore schreibt er mit einer etwas gemachten geringschätzung (25. März 1817):

> Almost all the dram. pers. are spirits, ghosts, or magicians, and the scene is in the alps and the other world, so you may suppose what a bedlam tragedy it must be.

Und in echterer bewertung seines werkes gibt er (25. März 1817) als motto dafür die worte an:

> There are more things in heaven and earth, Horatio:
> Than are dreamt of in your philosophy.

Byron war zu wenig philosoph, um es zu einer klaren darlegung der persönlichen gestaltung des bösen prinzips zu bringen. Der transzendentale aufschwung, den er an Shelleys seite am Genfersee nahm, erhöhte mehr seine eingebung, steigerte seine allgemeine empfänglichkeit für begeisterte augenblicksstimmungen, als daß es ihn zur vertiefung in besondere probleme geführt hätte. Sein ausspruch zu Gamba ist charakteristisch:

Shelley seems to be mad with his methaphysics. What trash in all these systems! Say what they will, mystery for mystery, I still find that of the creation the most reasonable of any (Edgcumbe 158).

Treffend ist Goethes urteil, die reflexion, die allen Engländern abgehe, wolle Byron nicht gelingen. Aber die inspiration setze sich an ihre stelle. (An Eckermann, 24. Februar 1825.)

VIII.

Wie Byron kein philosoph war, so war er auch kein theoretiker in ästhetischen dingen. Seine dichtung, die er mit einer gewissen absichtlichkeit stets als dilettantische kurzweil hinstellt, bleibt immer die geniale eingebung der stunde, ungewollt, oft unbewußt. Was er für ästhetische grundsätze hält oder ausgibt, ist zum teil die frucht seines konservativen festhaltens an jugendeindrücken (Pope-verehrung), zum teil die folge seines widerspruchsgeistes (Shakespeare-leugnung), und nur zu einem bruchteil das ergebnis eigenen nachdenkens und prüfens, eigener erfahrung.

Für den alten Goethe mußte sich hierin, wie in so manchem anderen wichtigen punkte, ein wesensunterschied fühlbar machen. Um so prächtiger steht es ihm an, daß er mit der hellsichtigen liebe des Genius sich nur in höchst vereinzelten ausnahmefällen über Byrons wesen täuscht, wie zb. in der annahme, daß Byron in Florenz tatsächlich am gatten einer geliebten zum mörder geworden sei, zu welchem irrtum ihn gerade die klarheit und hohe einfalt seines gemütes verführte. Er konnte ein selbstquälerisches wühlen in leeren vorspiegelungen grausamster art nicht begreifen:

Welch ein verwundetes herz muß der dichter haben, der sich eine solche begebenheit aus der vorwelt heraussucht, sie sich aneignet und sein tragisches ebenbild damit belastet. (Kunst und altertum, Juni 1820.)

Goethes weltschmerz ähnelt mehr dem Shelleys als dem Byrons. Er ist nicht, wie im gewöhnlichen sinne, schmerz über die schlechtigkeit oder das elend der welt, sondern ein mitfühlen, mitleiden des leides, das aller kreatur erbteil. Der dichter steht

nicht als beobachter neben oder über den anderen, er versetzt sich in sie hinein, empfindet gleichsam aus ihrer seele heraus.

Darum ist Goethes subjektivität auch eine durchaus andere als die Byrons. Auch Goethes werke sind zum großen teil selbstbekenntnisse, selbstenthüllungen. Auch er dichtet zum zweck der selbstbefreiung, wie Byron an Moore schreibt: *all convulsions end with me in rhyme* (30. November 1813) oder im Tagebuch (27. November 1813):

To withdraw myself from myself, has ever been my sole, my entire my sincere motive for scribbling at all.

Aber in der vollkommen ausgeglichenen allseitigkeit von Goethes wesen verschwindet die kecke subjektivität, ohne als einseitigkeit zu wirken. Byrons subjektivität geht bis zur unfähigkeit des einfühlens in eine fremde weltanschauung, und nur der zauber seiner fesselnden, reizvollen natur ermöglicht es, ungestraft in der kunst einen solchen grad der egozentrizität zu betätigen. Lady Byron schrieb zwei jahre nach der scheidung an Lady Anne Barnhard, egoismus sei das lebensprinzip seiner phantasie. Es falle ihm schwer, sie an einem gegenstande zu entzünden, mit dem nicht seine person und seine interessen zusammenfielen. (Edgcumbe 219.)

Seit Italien steigerte sich in Goethe das streben nach erfassen des typischen, der totalität. Eckermann bezeichnet ihn (29. Januar 1826) als entschiedenen gegner der subjektiven kunstrichtung, in der er ein zeichen des rückschrittes, der auflösung erblicke. Byron stellt nicht nur in bewußter absichtlichkeit sein eigenes ich in den mittelpunkt seiner dichtung, er steht noch ganz unter der gewalt des erlebnisses. Daher das einförmige zurückkommen auf dieselben motive. Goethe drückte es mit den dunkeln worten aus, Byron habe zuviel empirie (an Eckermann, 8. November 1826), womit er sagen wollte, seine poetische natur mache sich die wirklichkeit nicht genügend zu eigen, erhebe sich nicht genügend über sie. Dafür zog ihn die ehrlichkeit des genies an, die Byron in besonderem maße eigen war. Wenn Goethe sagt, Byron habe eigentlich immer im naturzustande gelebt, so erklärt Eckermann sich den ausspruch durch die gleichzeitige äußerung: er sprach immer aus, was sich in ihm regte.

Aber sein entzücken über Byrons talent trägt ihn über alle bedenken weg. Er erklärt ihn Tasso überlegen. Das große epos des Italieners habe seinen ruhm durch jahrhunderte behauptet,

aber mit einer einzigen zeile des *Don Juan* könnte man das ganze *Befreite Jerusalem* vergiften. Byron sei der brennende dornbusch, der die heilige zeder des Libanon in asche legte. (18. Mai 1824.) Was er die erfindung, die eigentliche poetische kraft nennt, sei ihm in keinem menschen größer vorgekommen. (24. Februar 1825.) Und auch die großen verhältnisse, in denen sich dieses talent ausleben durfte, wußte Goethe für das reifen einer begabung zu schätzen.

Die bewunderung, ja die begeisterung des auf der olympischen höhe seines weltruhmes stehenden greises für den anders gearteten jüngeren nachfahren hat etwas ergreifendes und rührendes, das Byron bei aller dankbaren empfänglichkeit für die ihm durch Goethe erwiesene auszeichnung nicht ganz vollwertig erwidern konnte, weil ihm für die treuherzigkeit, diese deutscheste unter Goethes eigenschaften, das verständnis fehlte.

Er ärgert sich unverhohlen über den nachweis von vorbildern für seinen *Manfred*. Nur den einfluß des Aischylus will er allenfalls gelten lassen. Aber Christopher North erzürnt ihn durch den vergleich *Manfreds* mit Marlows *Faust* (Edinburgh Monthly Magazine, Juni 1817), und der Amerikaner Ticknor, der, aus Deutschland kommend, Hobhouse erzählt, *Manfred* sei Goethes *Faust* entnommen, entreißt Byron den ausruf:

> The devil may take both the Faustuses, German and English — I have take neither. (An Murray, 23. Oktober 1817.)
>
> The Prometheus, if not exactly in my plan, has always been so much in my head, that I can easily conceive its influence over all or anything that I have written; — but I deny Marlow and his progeny, and beg that you will do the same.

Nachdrücklich bestreitet er jede nähere kenntnis des Goetheschen originals, und ein lied vom Rabenstein mit sehr glücklicher gespensterstimmung, das in der ersten fassung des fünften aktes des *Manfred* enthalten war, strich er, offenbar wegen des zu deutlichen anklanges an den *Faust*. Nur die ähnlichkeit der ersten szene des *Manfred* mit dem anfang des *Faust* gab er zu. (An Murray, 7. Juni 1820.) Zu Medwin äußerte Byron, er beneide ihn um nichts so sehr, als daß er imstande sei, das wunderbare werk im original zu lesen. Was die originalität betreffe, so habe Goethe zu viel verstand, um zu behaupten, daß er nicht selbst alten und modernen verfassern zu dank verpflichtet wäre. Wer wäre es nicht? (*Conversations* I 201.)

Darin täuschte Byron sich nicht. Goethes urteil floß aus der

einsichtsvollen überlegenheit des genies. Seine berühmte *Manfred*-kritik faßt das wesentliche in die worte:

Dieser seltsame, geistreiche dichter hat meinen *Faust* in sich aufgenommen und, hypochondrisch, die seltsamste nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen zwecken zusagenden motive auf eigene weise benützt, so daß keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen geist nicht genugsam bewundern. Diese umbildung ist so aus dem ganzen, daß man darüber und über die ähnlichkeit und unähnlichkeit mit dem vorbild höchst interessante vorlesungen halten könnte, wobei ich freilich nicht leugne, daß uns die düstere glut einer grenzenlosen, reichen verzweiflung am ende lästig wird. Doch ist der verdruß, den man empfindet, immer mit bewunderung und hochachtung verknüpft. (Kunst und altertum, Juni 1820.)

Auch zu den freunden hat Goethe sich nie anders geäußert. Zu Soret sagte er (13. April 1813): er betrachte den *Faust* als die quelle, aus der Byron die stimmungen seines *Manfred* geschöpft habe. Wohlgemerkt, die stimmungen — nichts tatsächliches. Und damit dürfte wohl auch ein für allemal das maßgebende urteil über den fall gesprochen sein. Seine bewunderung wachse, je mehr er sich in Byron vertiefe. Zu Eckermann sagte Goethe (8. November 1826):

»Sein teufel (*Deformed Transformed*) ist aus meinem Mephistopheles hervorgegangen, aber es ist keine nachahmung, es ist alles durchaus originell und neu und alles knapp, tüchtig und geistreich. Es ist keine stelle darin, die schwach wäre, nicht so viel platz, um den knopf einer nadel hinzuzusetzen, wo man nicht auf erfindung und geist träfe.«

IX.

Geht man nach dieser vorwegnahme des endgültigen ergebnisses an eine vergleichende nebeneinanderstellung beider dichtungen, so wird man fast durchweg auf den nachweis der gegensätzlichkeit angewiesen sein und nur ausnahmsweise auf übereinstimmungen stoßen. Dies ist schon durch die von grund aus verschiedene persönlichkeit der dichter, ihrer lebensläufe und ihres ingeniums bedingt.

Faust ist, wie sein schöpfer, ein optimist, im grunde seines wesens den menschen menschlich zugetan und nur durch augenblicksstimmungen mit ihnen und sich selbst zerfallen. Er bleibt freundlichen eindrücken zugänglich; Manfred, der pessimist, ist diesen gefühlen verschlossen. Aber in demselben maße, in dem Faust über sein selbst hinauszugehen strebt, ist Manfred außerstande, von seinem fried- und freudlosen ich loszukommen, weil er von seiner naturnotwendigkeit und berechtigung so durch-

drungen ist, daß er es, wie es ist, festhalten oder es mit dem leben ganz und gar aufgeben will. Daher die ungeheure entwicklung des Faust zur totalität des handelnden lebens, um ein Schillersches wort anzuwenden, zur darstellung aller daseinsstadien eines menschengeistes, von der jugendlichen gärung der unreifen lebenskräfte bis zur weisen altersreife, durch alle lebensmöglichkeiten in ungeheurem wachstum.

Im *Manfred*, der nur der fünfte akt eines dramas ist, fehlt jede entwicklung und erscheint alles fragmentarisch.

Äußerte doch Byron in bezug auf den *Giaour*, es sei nicht erstaunlich, daß er ein fragment geschrieben habe, *my mind is a fragment.* (Tagebuch, 10. Dezember 1813.)

Faust, den auf seiner lebenshöhe keine lust ersättigt, dem kein glück genügt, lernt, sich greisenhaft mit dem eng umfriedeten behagen der eigenen scholle bescheiden. Die unzufriedenheit, die, solange das leben sich in aufsteigender linie bewegt, eine triebkraft des fortschrittes ist, weicht, da es bergab geht, einer abgeklärten zufriedenheit, der edelsten alterstugend, die nicht nur über die abnehmende kraft hinwegtäuscht, sondern mit dem rückgang der natur zu versöhnen vermag.

Manfred fehlt die selbstbescheidung — wie ihm eben, um es mit einem wort zu sagen, der zweite teil fehlt. Überall werden wir daran gemahnt, daß Goethe, als er seine urteile über Byron fällte, sich im samenzustande des geistes befand, während Byron die zeit der fruchtreife nicht erreicht hat. In einem leben, das sich erschöpft, aber nicht vollendet, kann er es höchstens zur entsagung, nicht zur überwindung bringen.

Goethe hat auch als künstler vor dem an erfindungskraft fast armen Byron die unvergleichlich größere universalität voraus. Ist dem *Manfred* mit dem *Faust* die dramatische form bei lyrisch-epischer konstruktion gemein, das überwiegen des inneren erlebnisses über die äußere handlung ohne ein verflachen des dramas in das dialogisierte philosophische gespräch, so kann doch Byron mit der reichen fülle aller stilgattungen und poetischen töne, die Goethe im *Faust* vereinigt, nicht wetteifern. Ihm fehlt sowohl die fähigkeit, sich das volkstümliche element der dichtung anzueignen, als die meisterschaft der kleinmalerei (Gretchenmilieu). Was ihm an naivetät abgeht, muß seine durchgebildete kunstpoesie durch adel und feinheit ersetzen. In der naturwahren schilderung des alltags hat sich die englische poesie bereits in der seeschule

erschöpft, und Byrons persönliche impetuosität steht obendrein einer liebevollen charakteristik des kleinlebens hindernd im wege. Besitzt *Faust* ungleich mehr konkretheit der darstellung bei dem ungleich weiteren lebenshorizont, so hat *Manfred* den grandioseren wurf, den zug ins kolossalische, ungeheuer gewaltige, der für das übermenschliche, titanische öfter das treffendere bild, den entsprechenderen ausdruck findet, obwohl das weltproblem, das den gegenstand des *Faust* bildet, sich im *Manfred* mehr auf das persönliche verengt.

Man könnte sagen, daß die größenverhältnisse zwischen dem gedanken und dessen versinnlichung an manchen stellen bei Byron richtiger getroffen sind als bei Goethe.

Ein anschauliches beispiel bietet die nebeneinanderstellung der schicksalsgeisterszenen. Im *Manfred* düstere gespenstergröße, die sich von dem hintergrunde der mondbestrahlten, beinahe schon außerweltlichen eis- und schneewüste unnahbarer hochgipfel als unübertrefflich gewähltem schauplatze abhebt. Im *Faust* (hexenküche und Walpurgisnacht) eine nur stellenweise über das groteske hinausgehende inszenesetzung, die aber durch außerordentliche stimmungskunst mit einfachen mitteln, wie sie der geringen landschaft entsprechen, eine tief eindrucksvolle anschaulichkeit erzielen. Der *wütende zaubergesang*, den ganz alltägliche geräusche, unheimliche töne im verein mit dem knarren, dröhnen, brechen der äste und dem rasen der windsbraut hervorbringen, wird hier fast zum symbol der dichterischen ausdrucksfähigkeit. Ja, selbst die Goethe vielfach zum vorwurf gemachten literarischen und politischen einschiebsel, die ebenso viele in die dichtung hineinpraktizierte fremdkörper darstellen, dienen der allseitigkeit des gemäldes. Während Byron, der das schicksal nur aus dem gesichtswinkel des eigenen erlebnisses anzuschauen vermag, zur einseitigkeit verurteilt ist, wahrt Goethe sich die gerechtigkeit des weltumspannenden blickes.

Wie sich große geister in ähnlichen gedanken und anschauungen begegnen, zeigt hier übrigens in lehrreicher weise ein blick auf die nicht ausgeführte hauptszene der Walpurgisnacht, die als parodie der anbetung des herrn durch die engel die zynische verherrlichung des Satan — zu dem Mephistopheles in einem ganz unbestimmten verhältnis steht — durch die höllischen heerscharen darstellen sollte (Minor II 279), also auf dem Brocken eine huldigung der bösen schicksalsgeister für ihren meister, die im großen umriß der auf der Jungfrau entspricht.

X.

Einer parallele zwischen den titelhelden der beiden dichtungen ist zunächst vorauszuschicken, daß Byron mit dem für ihn fast seit den knabenjahren feststehenden heldentypus so innig verwachsen war, daß die gestalt des Manfred, bis zu einem hohen grade von vornherein gegeben, auch bei höchst gesteigertem dichterischen erleben nichts anderes werden konnte als der inbegriff, gewissermaßen die apotheose aller seiner früheren helden. Es fiel bereits Hebbel auf, daß Byron nicht, wie es die größten aller zeiten getan haben, mit jeder produktion eine lebens- und bildungsstufe abtue, um dann eine höhere zu erklimmen und diese ebenfalls auszusprechen, sondern daß er bis zum *Don Juan* so ziemlich auf der nämlichen stehen geblieben und sein produzieren in dem ziemlich unfruchtbaren geschäft bestanden habe, dieser einen immer neuen ausdruck zu geben. (*Über Byron,* Kühnes *Europa*. 1847.)

Der maßgebende einfluß, den auf diesen heldentypus nach Byrons eigenem zeugnis (vorrede zu *Werner*) wie nach der übereinstimmenden meinung aller, die sich mit dem gegenstande beschäftigt (Heinrich Kräger, *Der Byronsche heldentypus*, 1898, Köppel s. 186, Friedrich Brie, *Byrons werke* II 77), die äußerst minderwertige novelle der Miss Harriet Lee, *The German's Tale, Kruitzner,* geübt, wird nur erklärlich, wenn man annimmt, daß sie, sowohl der persönlichkeit wie dem erlebnis nach, saiten anschlug, die in Byrons eigenart und seiner eigenen erfahrung verwandte töne wachriefen und innerste gefühle mitschwingen ließen. Was ihn an der lektüre seiner knabenjahre so mächtig packte, daß er sie zweimal dramatisiert hat (*Ulric and Ilvina* 1811—1812 und *Werner* 1821), war sowohl die gestalt des helden als dessen heimliche schuld. Dieser räuberhauptmann und mörder verleugnet doch niemals den geborenen edelmann. Byron hat übrigens noch vor dem *Corsair Die Räuber* gelesen (Tagebuch 20. Februar 1814), so daß für seine helden statt der verwässerten nachbildung der Miss Lee das original des Karl Moor in betracht kommt. Doch möchte man unter dem vielerlei gegensätzlichen, aus dem Byrons heldentypus besteht, auch etwas von dem gespreizten heroentum des französischen klassizismus erkennen, das auf Byrons klassische schulbildung zurückgehen mag. Für die stereotype verborgene schuld seiner helden ist Byrons verantwortungsgefühl für die bluttat des ahnherrn maßgebend, die

von seinem lebensanfang an zwischen ihm und seinem glück steht.

Über Childe Harolds stirn streichen die schatten eines geheimnisvollen schmerzes:

> As if the memory of some deadly feud
> Or disappointed passion lurk'd below. (I 8.)

Später tritt an die stelle der erbsünde die eigene schuld gegen ein ihm über alles teures wesen und erfährt in der dichtung eine entsprechende steigerung. Edgcumbe und nach ihm Brie (*Byronstudien*, *Engl. stud.* 49, 1, 1915) identifizieren die persönlichen anspielungen, von denen *Giaour*, *Corsair*, *Bride of Abydos* und *Lara* voll sind, mit der wiederaufnahme des verhältnisses zu Mary Chaworth. Der inhalt aller ist Byrons lebenstragödie. Die *Bride of Abydos* behandelt die liebe Jaffirs zur tochter des mannes, mit dem ihn blutfehde entzweit, und dessen gastfreundschaft er als sein todfeind genossen hat. In *Lara*, der autobiographischsten erzählung, kehrt der geheime mord wieder (in der beseitigung Ezzelins, der sich eine art vormundschaft über das von Lara entführte mädchen anmaßt).

In den übrigen erzählungen ist die unübersteigbare schranke, die den helden von der heldin trennt, verschieden, im *Giaour* der glaube, in *The Siege of Corinth* väterliche gewalt, in *Mazeppa* und *Parisina* lieben die helden die gattinnen anderer. Im *Giaour* und im *Corsair*, in *Mazeppa* und *Parisina* folgen die frauen von der seite ungeliebter rechtmäßiger gebieter jungen feurigen liebhabern.

In das drama *Werner* schob Byron eine einzige neue gestalt ein, die tochter des gemordeten vetters, Ida, die, als sie erfährt, daß Ulrich ihren vater getötet, an dem nicht zu lösenden konflikt zugrunde geht.

Er wisse nicht, schrieb Byron (18. März 1816) an Moore, warum er so oft bei denselben stoffen verweilt habe, wenn nicht in dem gefühl, daß sie in seiner erinnerung verblaßten. Er wollte drucken, bevor der stempel sich abnützte. *With those countries and events connected with them, all my really poetical feelings begin and end.*

Der wahre grund ist wohl, daß er selbst mit diesem erlebnis nicht fertig wurde. Seine eigene persönlichkeit gibt seinem heldentypus durchweg die grundfarbe, während umgekehrt die romantik dieser gestalten auf sein eigenes bild abfärbte, als es anfing, in weiten kreisen legendarisch zu werden. Solche rückschlüsse be-

weisen am besten, wie sehr man es den Byronschen helden bei all ihrer phantastischen unnatur doch anfühlte, daß sie, wenn auch in anderem als dem buchstäblichen sinne, erlebt waren. Byrons herzblut kreist in ihnen.

Die ursprüngliche eigenart der Byronschen helden weiß nichts von der rauhen, trotzigen unnahbarkeit, die später ihre hervorstechendste eigenschaft wird. Sie sind im gegenteil von der natur in besonderem grade begünstigt worden. Aber in jungen jahren kommt ein erschütterndes erlebnis über sie, das ihr innerstes wesen in sein gegenteil verkehrt. Was für ein erlebnis, wird nur angedeutet. Das geheimnis, das sie umgibt, ist das eigentlich romantische element. Der Byronsche held ist der unbekannte, der unbehauste, der unstete, von einem dunkeln leumund des verbrechens umwitterte, unwiderstehlich für frauen, selbst von ablehnender, aber ritterlicher haltung. Und dieses große geheimnis, das ihn nicht selten in phantastischer beleuchtung und absichtsvoller drapierung umgibt, verbirgt mit seinem fesselnden reiz die schwäche der charakterzeichnung, die stellenweise nichts ist als ein bündel widerspruchsvoller gegensätze. So viel wird gewöhnlich klar, daß an dem geheimnisvollen vorgang das herz in erster linie beteiligt ist.

Was von Lara gesagt wird, gilt wohl von allen: *His madness was not of the head but heart.* Im wilden taumel der entrüstung und auflehnung wider ein schuldlos erduldetes ärgstes verlieren sie das sittliche gleichgewicht.

Byron legt wert darauf, nichts mit den angekränkelten oder gebrochenen schwächlingen gemein zu haben, die die literatur des weltschmerzes zu ihren helden erhob. Schon dieser sehr wesentliche gegensatz zu *René* liefert den beweis, daß für seine dichtung Chateaubriand zwar einen einschlag, aber kein vorbild gegeben hat. Kraft und einsamkeit als kennzeichen der vornehmen, der edelnatur sind in Byrons heldentypus die eigenschaften, auf die besonderer nachdruck fällt.

Wenn es einerseits in das bild von Byrons gesamtpersönlichkeit gehört, daß er der mode — der literarischen wie der gesellschaftlichen — zugänglich war, so ist doch seine persönliche eigenart eine zu überragende, um nicht ihrerseits der mode ihren stempel aufzudrücken. Gedankenvertiefung, idealer schwung, willenskraft und herzensglut widersetzen sich in seinen helden der im schwange gehenden sentimentalen gefühlsduselei, die ihren letzten grund nicht

selten in kranken nerven hat. Es ist die tragik dieser helden, daß sie ihren überschuß an kraft an falsche ziele setzen. Was, in rechte gleise gelenkt, der menschheit zum segen gereichen könnte, wird, in ungezügelter auflehnung gegen das herrschende, zum zerstörenden element. Eines jedoch ist bei allem geheimnis, das die furchtbare tat umhüllt, stets offenbar: es ist an ihr ebensoviel verhängnis als schuld. Und eines kennzeichnet ebenso unfehlbar die schuld: es haftet ihr auch nicht die spur einer niedrigkeit an. Byrons helden werden schuldig, aber sie sinken nicht von ihrer höhe als adelsmenschen herab.

Nach der großen umkehr auf dem wege ihrer inneren entwicklung und ihrer äußeren lebensbahn hat ihr gemüt sich verdüstert. Sie geben es der welt nicht mehr preis, sie schließen sich in eifersüchtiger seelenhut vor ihrem entweihenden auge ab. *You could not penetrate his soul,* heißt es von Lara. Sie verbergen von nun ab ihren wahren menschen. Der schwermut wird die maske der leichtfertigkeit vorgehängt:

> those riotous delights,
> Wherewith the children of despair
> Lull the lone heart and banish care.
> (*Oh banish care*, 11. Oktober 1811.)

Oder sie tragen geflissentlich eine hochmütige weltverachtung zur schau, eine stumpfheit gegen alles, was das leben bieten oder fordern kann, als hätte das eine erschütternde erlebnis ihr gesamtes menschliches empfindungsvermögen aufgesaugt. In wahrheit aber ist das stoische ideal, dem sie in ihrem verhalten zur außenwelt nachstreben, ihrer seele fremd. Darum tun sie sich etwas darauf zu gute, daß sie es betätigen. Sie sind nicht ohne dünkel auf ihre ausnahmenatur und ihr ausnahmeschicksal. Sie wollten um alles nicht einer unter der menge sein. Sie streicheln nie vernarbende wunden, sie möchten den lebenskampf, der ihr teil, nicht missen. Es bereitet ihnen eine gewisse hochmütige genugtuung, daß sie mehr ertragen können als gewöhnliche menschen. So ist auch ihre vereinsamung nicht ohne selbstgefälligkeit. Sie pochen darauf. Von Lara heißt es gewissermaßen als ruhmestitel: *He stood a stranger in the world alone.* Einsamkeit ist die unvermeidliche folge der größe, der unvergleichlichkeit, der einzigartigkeit, ist eine göttliche eigenschaft. Allein in wahrheit ist das menschliche, allzumenschliche in diesen helden viel weniger erstorben, als sie es selbst ahnen. Unter der eisrinde, die sie sich grausam ans herz pressen, glost die glut ihrer leidenschaft fort.

Der wurm unerfüllter sehnsucht frißt an ihrer raubtierkraft und -schönheit. Ihre hochmütige weltverachtung hat eine stelle, wo sie sterblich ist und sich nach der zustimmung der welt sehnt. In der unfruchtbaren steppe ihres menschenhasses gibt es eine oase: die inbrünstige anbetung einer geliebten. Unvermittelt nebeneinander wohnt in der seele beschämende großmut und ungefüger trotz, schwärmerische gefühlsseligkeit und bitterer hohn. Es geht ein riß durch diese von zweifel zerquälten gemüter, die, früheste beispiele des modernen nervenmenschen in der literatur, alles im übermaß und nichts ganz und ausschließlich sind. Das absonderliche, extravagante, gesuchte und scheinbar gemachte ist an ihnen gerade das echte und natürliche. Byrons helden treten auch in den klaffenden widersprüchen ihrer existenz das erbe ihres schöpfers an, des götterlieblings, der auf den höhen des daseins dahinwandelt, eine hölle im herzen. Sie empfangen von ihm die maßlosigkeit des empfindens, das gleichwohl niemals die formbeherrschung des vornehmen mannes verliert; die wilde grausamkeit und den zarten schmelz des gefühls, den rattenfängerzug und den drang ins weite, der sie in die welt hinaustreibt. Aber jeder zug steigert sich ins gigantische und dämonische, allzu sterblich, gehen sie doch über die sterblichkeit hinaus.

Wie sehr Manfred der unmittelbare abkömmling der früheren helden ist, zeigt *The Dream*, dessen schlußstimmung genau der am anfang des *Manfred* entspricht. Der erzähler des *Dream* hat überstanden, was andere getötet hätte. Gift wurde seinem geiste nahrung, berge und seen, der weltgeist sprechen zu ihm, die nacht und die stimmen des abgrundes — ein wunder und ein geheimnis.

Manfreds lebenslauf liegt vor dem drama und wird nur durch vereinzelte winke spärlich angedeutet — auch das schuldvolle geschehnis der ewig namenlosen stunde, auf das das ganze aufgebaut ist — ein kompositionsfehler, der durch alle herrlichkeit des werkes nicht gutzumachen ist.

In seiner jugend kennzeichnete sein wesen, wie alle Byronschen helden, das feurige streben nach einem hohen ideal der menschenbeglückung. Sein geist sollte für andere arbeiten, sollte ein volkserleuchter werden. Erst als diese ideale zerschellten, ging darüber auch die freundlichkeit seines gemütes verloren. Wir ahnen, daß seine dithyrambische seele sich in einer des Gottes vollen trunkenheit hätte ausleben können, ohne jenes unaussprechliche,

grauenvolle, das die menschlichen empfindungen der hoffnung, angst und leidenschaft in ihm ertötete.

Er hatte in seiner jugend anwandlungen von altruismus, visionen der nächstenliebe, den eigenen geist zum geiste der anderen zu machen, anderen mit seinen höheren fähigkeiten zu dienen, völker zu erleuchten, sich zu einer sittlichen höhe zu erheben, von der selbst der fall noch edel und gewaltig wäre. Nun hat er aufgehört, unter den allgemein menschlichen gesetzen zu stehen, ist ein ausgestoßener, eine ausnahme in der natur. Wie im geheimnisvollen und der vereinsamung geht Manfred im stolz und im ehrgeiz über die früheren helden hinaus. Die parze bezeugt ihm, ein geist bestätigt ihm: er wäre als ihresgleichen ein fürchterlicher geist geworden. Er verachtet die menschen, deren wege er nicht wandelt, mit denen er nichts gemein haben will, über die er, steifnackiger als Coriolan, selbst nicht herrschen möchte; denn wer herrschen will, muß dienen, auf stimmungen achten, um meinungen werben. Er hat es verschmäht, ein führer der herde zu werden. So blieb er einsam wie der löwe. Diese einsamkeit macht ihn wie Cain geschickt zum verkehr mit geistern.

Die selbstcharakteristik des dichters tritt im Manfred unverhüllter zutage als in den früheren gestalten. Der abt stellt ihm das zeugnis aus, sein wesen hätte sich, wäre es ihm gegeben gewesen, maß zu halten, zum edelsten bilden lassen. Er selbst schließt seine abschiedsrede an die sonne mit den worten: du wirst auf keinen scheinen, dem die gaben des lichtes und der wärme verhängnisvoller wurden.

Auf Manfreds stirn ist kaum das siegel mittlerer jahre gedrückt. Byron war, als er den *Manfred* schrieb, achtundzwanzig jahre alt. Aber das alter zählt nicht nach jahren, sondern nach erlebnissen. Manfreds todessehnsucht, todesskrupel, todesentschlossenheit sind im ersten akt schon so groß wie im letzten. Er ist nur mehr das grabmal seiner seele. Er hat aufgehört, seine tat auch nur vor sich zu rechtfertigen. Damit ist er über das letzte siechtum des übeltäters hinaus.

Sein selbstmordversuch ist nicht, wie der Fausts, die eingebung einer verzweiflungsvollen stunde. Manfred ist erfüllt von dem bewußtsein des erschöpften daseins. Er sieht keine zukunft mehr vor sich. Wie Byron, als er auf dem wege nach Wengen durch wälder abgestorbener nadelhölzer kommt, an sich und sein haus denken muß (Tagebuch, 23. September 1816), so vergleicht

Manfred sich mit dem vom blitz getroffenen stamme, der auf verfaulter wurzel, ohne rinde, ohne ast, ein futter der verwesung ist. Ein zug Byronscher subjektivität drückt sich darin aus, daß seine helden, jung an jahren, innerlich ergraut und überreif sind durch die fülle ungeheurer erlebnisse. Er war in der tat wie Faust nur durch die welt gerannt. Sein lebensfaden riß, ehe er zu ende gesponnen, obwohl Goethe der meinung war, er hätte vor seiner abberufung seine mission aufs vollkommenste erfüllt. Die literatur habe durch seinen frühen tod nicht wesentlich verloren. Byron konnte gewissermaßen nicht weitergehen. Er hatte den gipfel seiner schöpferischen macht erreicht, hätte die seinem talent gezogenen grenzen nicht erweitern können. (11. März 1828.)

XI.

Fausts lage ist der des Manfred völlig entgegengesetzt. Der alte mann mit dem eifrigen streben eines reichen innenlebens bedarf nur der äußerlichen verjüngung, um auf die alte erfahrung ein neues leben zu setzen. Er leidet am überschuß seiner lebensinteressen wie Manfred an ihrem verdorren. In Faust glüht ein feurig verlangendes herz. In Manfred ist alles zu asche gebrannt.

Zwar stellt auch Faust im ersten monolog seine ganze existenz in direkten gegensatz zu der der übrigen menschheit, und diese auflehnung des sturm- und drangerfüllten titanentums gegen den durchschnitt einer schalen mittelmäßigkeit mochte eben dasjenige sein, was auf Byron den stärksten eindruck machte. Die geniale verzweiflung des übermenschen ist das gemeinsame zwischen Faust und Manfred. Freilich hält selbst diese übereinstimmung tieferer prüfung nicht stand. Denn im *Faust* ist die geniestimmung nur ein anfangs- oder durchgangsstadium, das als solches durch den prolog im himmel von vornherein gekennzeichnet ist. Durch ihn erscheint Faust als typus des strebsamen, nicht des sich überhebenden oder verzweifelnden menschen, und infolgedessen ist die möglichkeit seiner rettung gesichert.

Beide helden erfüllt zwar ein alle grenzen sprengender feuergeist, aber ihre leidenschaft drängt nach entgegengesetzten zielen.

Goethe faßte in einem abstrakten schema des *Faust* den inhalt des ersten monologes in die formel: ideales streben nach einwirken und einfühlen in die ganze natur. Byrons Manfred, der bei weitem individuellere, subjektivere, persönlichere hat weder die kraft noch den wunsch, sein selbst zum allgemeinen selbst zu

erweitern. Er ist ganz und gar mit seinem eigenen erleben beschäftigt.

Fausts schicksal ist der geist, der ungebändigt immer vorwärts dringt, Manfred ist der in sich gekehrte mit nach rückwärts gewandtem blick und dem unfruchtbaren wühlen im vergangenen.

Wo immer man einen vergleichungspunkt zwischen beiden weiterverfolgt, erhält man diametral auseinanderlaufende linien.

Als schlaflose grübler lernen wir beide kennen. Aber während Faust seine lebensaufnahmefähigkeit ins ungeheure steigern möchte, hat Manfred deren zu viel und sucht der qualvollen intensität seiner überreizten phantasie, die ihn auf die folter spannt, zu entfliehen. Vergißt Faust der nachtruhe im rastlosen forschertriebe, so läßt Manfred die lampe nicht ausgehen, weil sein verstörtes gemüt die gespenster der dunkelheit und die träume seines unruhigen halbschlafes fürchtet. Auch Byron schreibt (6. Januar 1814) an Moore, er könne wie Macbeth nicht schlafen. Und *Lara*, dessen held vom nagenden gespenst geheimer schuld verfolgt wird, erhält als motto den vers aus Tassos *Befreitem Jerusalem* (X 78): *I suoi pensieri in lui dormir non ponno.*

Beide, Faust und Manfred, sind der magie beflissen. Aber mit welchem unterschiede! Faust als der universalgelehrte, der, nachdem er alle vier fakultäten vergeblich durchstudiert, mit hintansetzung von leben und seligkeit, nun zu diesem letzten verzweifelten mittel des forscherdranges greift, dem sein ganzes dasein, von der quacksalberei seiner jugend bis zu dieser höchsten anstrengung gewidmet war. Die magie ist ihm nicht selbstzweck. Darum möchte der alte Faust nichts mehr mit ihr zu tun haben:

> Könnt' ich magie von meinem pfad entfernen,
> Stünd' ich, natur, vor dir, ein mann allein —

und beim nahen der sorge:

> Nimm dich in acht, und sprich kein zauberwort.

Ganz anders Manfred, der sich, wie es sein schöpfer so gern tat, gleich anfangs als den vornehmen liebhaber der kunst und wissenschaft kennzeichnet.

> Philosophy and science, and the springs
> Of Wonder, and the wisdom of the World
> I have essayed —

Man achte auf den ausdruck: *essayed.* Das ganze wesen des geistreichen dilettanten liegt darin, dem es nur auf allgemeinheit der bildung ankommt, und der jedes handwerksmäßige spezialisieren verschmäht

als etwas, das mehr oder minder doch an gevatter schneider und handschuhmacher streift. Manfred hat das leben in mannigfaltigen formen versucht, hat mit menschen gesellig gelebt, hat handelnd die adelseigenschaften des mutes und der tapferkeit bewährt. Sein trachten ist, das dasein in seinem ganzen umfange auszuschöpfen. Unter seinen vielen betätigungen ist die wissenschaft nur eine, wie Moore von Byron bezeugt, daß sein leben ein fortwährender kampf gewesen sei zwischen jenem instinkt des genius, der ihn stets in die stille arbeitskammer des eigenen selbst zurückzog, und den impulsen der leidenschaft, des ehrgeizes und der eitelkeit, die ihn wieder in die menge zurückschleuderten.

Manfred, den die schicksalshexe als einen zauberer von großer macht und furchtbarer kunstfertigkeit kennt, bringt es in der magie ungleich weiter als Faust, der lebenslang von Mephisto abhängig bleibt. Er legt das meisterstück seiner übermenschlichen kunst ab, indem er sich der schicksalszunft gesellen darf. Aber, was ihn bei der schwarzen kunst festhält, ist nicht die sehnsucht des strebenden, sondern die übersattheit des blasierten und sein elend liegt darin, daß er, für den es keinen neuen eindruck mehr gibt, nicht über den alten hinwegkann. Im geraden gegensatz zu der Faustischen gelehrtenselbstlosigkeit greift Manfred, durch ein persönlichstes erlebnis (die namenlose stunde) veranlaßt, zu einem persönlichsten zweck (vergessen), zur magie. Faust möchte sich an das all verlieren, Manfred das all als mittel für seinen persönlichen zweck benützen. Faust lechzt nach erkenntnis, Manfred möchte die seine loswerden. Das Faustische übersichhinauswollen in dingen der erkenntnis greift Byron erst im *Cain* auf, dem sterblichen, der sich gegen seine sterblichkeit auflehnt. Manfred ist kein erkenntnissucher. Seine begabung ist nicht wie bei Faust die spekulation, sondern die intuitive einsicht in gefühlswahrheiten. Nur die intensität der auf entgegengesetzte ziele gerichteten triebe beider ist gleich stark.

Trotz aller widersprüche ist das, was von der *Faust*-lektüre in Byrons geiste hängen blieb, in den magieszenen am deutlichsten. Wie Faust seine alten zauberbücher gebraucht Manfred einen »geschriebenen zauber«. Auch ihm gehorchen die geister nicht auf den ersten ruf. Es bedarf einer steigerung wie bei Faust (*Du sollst mich hören, Stärker beschwören*). Wie Faust *das zeichen, dem sie sich beugen,* wendet Manfred *a tyrant spell* an. Aber auch hier ist mit dieser äußerlichen ähnlichkeit die übereinstimmung erschöpft.

Faust übergibt sich dem teufel, wie es jeder handelnde tut, der ein vorgesetztes ziel um jeden preis und unter allen bedingungen erreichen will. Der Erdgeist hat ihn als seinesgleichen nicht gelten lassen. Der teufel lockt mit der vorspieglung: *eritis sicut Deus.* Faust hat keine wahl.

Ganz anders Manfred. Da sein pessimistisches gemüt ihm sagt, der lehrer der weisen sei der gram, bescheidet er sich dabei, daß Gott wohlgetan, die frucht vom baume der erkenntnis zu verbieten, der nicht der baum des lebens ist. Manfred ist so wenig wie Byron ein philosoph.

Unendlich tiefer und zäher ist die leidenschaftliche sehnsucht seiner seele nach vergessenheit. Die qual des nichtvergessenkönnens zieht sich als ein schmerzliches leitmotiv durch Byrons dichtung. Schon 1806 spricht er von dem rastlosen weh:

> Which strings the soul with vain regret
> Of him, who never can forget.
>
> (*To a young Quaker.*)

Am 30. September 1816 schildert er Murray einen ohnmachtsanfall, den er überstanden. Der totale verlust des gedächtnisses wäre nicht unangenehm, fände man es nur nicht wieder. Dieser wunsch, dem bewußtsein, der erinnerung zu entfliehen, ist der grundton der stimmung, aus der heraus *Manfred* geschrieben wurde. Die heftigkeit, mit der er sich gegen die fortdauer einer dunkeln tat in seinem geiste auflehnt, straft seine zur schau getragene müde resignation lügen.

Manfred ist, obzwar früher entstanden, der echte nachkomme des Cain, das brandmal der schuld an der stirn, die rastlosigkeit im herzen. Man sieht an dieser chronologischen verschiebung, wie fest der typus in Byrons geiste nistete.

Die elementargeister sind außerstande, vergessenheit zu spenden.

> It is not in our essence, in our skill.

Die instinktiv, also unbewußt handelnde natur, die weder schuld- noch verantwortungsgefühl kennt, weder sünde noch strafe, verfügt demgemäß auch über kein mittel dagegen. Ihr selbstverständliches, unbekümmertes ausleben schert sich nicht um seine unerbittlichen folgen. Die vergessenheit, die ein auslöschen, ein vernichten bedeutet, widerspricht dem wesen der natur, in der dieselbe unerbittlich strenge, logische konsequenz waltet wie im schicksal. Ohne vergessen, ohne vergeben fließt die folge aus der ursache. Manfred aber, der keine möglichkeit hat, die vergangen-

heit auszulöschen, verzweifelt an der zukunft, denn seine tage sind eine endlose eintönige gegenwart maßloser leiden.

Im tode möchten beide, Faust wie Manfred, ihr ich loswerden; Faust, um sein selbst zum allgemeinen selbst zu erweitern, Manfred, um den sturmbewegten mikrokosmos in seinem innern zur ruhe zu bringen. Lebensmüdigkeit, lebensenttäuschung bei beiden, wenn auch aus sehr verschiedenen quellen fließend.

Faust ist der dürftigen enge seines schulmeisterberufes überdrüssig, den er nicht einmal mit gutem gewissen auszuüben vermag:

> Und ziehe schon an die zehn jahr
> Herauf, herab und quer und krumm
> Meine schüler an der nase herum.

Er leidet unter dem druck seiner unfreien, untergeordneten lebensstellung.

> Auch hab ich weder gut noch geld,
> Noch ehr und herrlichkeit der welt;
> Es möchte kein hund so länger leben!

Er sehnt sich aus dem dumpfen mauerloch, aus dem marterort seiner studierstube in die freie natur.

> Ach könnt ich doch auf bergeshöhn
> In deinem lieben lichte gehn.

Faust krankt am unbefriedigten lebenshunger, das leben blieb ihm zu viel schuldig, die welt hat seinem heißen lebensdrang zu wenig genügt. Sein entschluß zu sterben, reißt die tür auf, die ins freie führt. Manfred dagegen hat alles, was Faust begehrt, im überflusse, geld und gut, rang und ehren, unabhängigkeit und das hohe schloß inmitten der herrlichsten natur. Kein gegensatz übertrifft den des milieus beider helden. Faust, der sprößling einer kleinbürgerlichen adeptenfamilie, und Manfred, der erbe eines alten grafengeschlechtes, verkörpern die grenzen der menschlichen gesellschaft.

Bei alledem ist Manfreds leben das ärmere, unleidlichere, und seine stolze, zum dulden nicht geschaffene natur macht es ihm unerträglicher. Er hat des öfteren mit dem tode gespielt und tollkühn sein leben gewagt, wie Byron es gerade auf dem Genfersee tat, aber die elemente verschonten oder verschmähten Manfred wie Byron.

Manfred und Faust haben nicht dasselbe maß für empfindungen und begriffe. Faust setzt den giftbecher an die lippen unter wehmütigen erinnerungen an die altväterischen trinkersitten

seiner ahnen, Manfred fordert die lawine auf, sein dasein zu begraben. Der einstürzende berg wäre ihm ein seiner würdiges denkmal.

Das sentimental rührende idyll der osterglocken, die, verbunden mit den in ihnen mitschwingenden kindheitserinnerungen, Faust im dasein festhalten (nach einer todeskrankheit, 1801, im gefühl des wiedergeschenkten lebens gedichtet), hat bezeichnenderweise im *Manfred* keine parallele. Derartige stimmungseinflüsse existieren nur für den, in dessen seele unbewußt noch eine anhänglichkeit an das diesseits fortbesteht. Manfred ist über impulse des augenblicks hinaus. Ihn hält der kräftige arm eines unbeteiligten im leben fest, und er dankt es ihm nicht.

Die einführung des Gemsenjägers ist jedoch ein ungemein glücklicher wurf, gleichviel, ob die figur auf den guten genius in hirtengestalt zurückgeht, der Vathek auf seinem wege zum Eblis warnt, oder auf die menschen im Simmenthal, die Byron auszusehen schienen, als wären sie frei, glücklich, reich (Tagebuch, 23. September). Im Gemsenjäger gewinnt der dichter für seinen helden einen gegenspieler im echtesten sinne. Der gesunde, zufriedene, weil bedürfnislose naturmensch und der, an einem zuviel der verfeinerung herabgekommene, im innersten lebensmark wurmstichige kulturmensch stehen sich als vertreter zweier entwicklungsperioden der menschheit gegenüber, während dem Faust in seinem Famulus nur der gegenpol innerhalb einer und derselben menschheitsklasse, dem hochstrebenden gelehrten der trockene pedant und fleißige bücherwurm an die seite gestellt ist. Die Rousseaubegeisterung, die Byron gerade am Genfersee in sich sog, färbt das nach dem natürlichkeitsideal des 18. jahrhunderts stilisierte ländliche idyll des zweiten aktes.

Während die bewunderung des Famulus für Faust nur humoristische bedeutung hat, ist die anerkennung des gottesfürchtigen, unverdorbenen Gemsenjägers, dessen selbstgenügsamkeit, einfalt und seelengleichgewicht der stillen größe nicht entbehren, für Manfred ein ehrenzeugnis. Für den raschen blick wird die überlegenheit der Byronschen komposition in diesem punkte nur dadurch verdunkelt, daß die gestalt des Famulus ein meisterwerk der charakteristik, die des Gemsenjägers aber eine dem zeitgeschmack entsprechende schablone ohne alle individuelle echtheit ist. Mit seinen redseligen, abstrakten, freien, dem sogenannten natürlichen anstand der höheren stände nachgebildeten umgangston entspricht er dem

scheuen, wortkargen, linkischen auftreten des wirklichen naturmenschen wenig und erinnert an die, gleichfalls unter zu deutlicher bewußtheit ihres seelenzustandes leidenden Schillerschen naturkinder. Fand doch Goethe überhaupt, daß Schiller, obwohl seine produktivität im idealen nirgends seinesgleichen habe, immerhin noch das meiste von Lord Byron hätte, nur daß Byron ihm an welt überlegen sei. (Zu Eckermann, 18. Januar 1827.)

Manfreds zusammensein mit dem Jäger ist ebenso unfruchtbar wie das Fausts mit Wagner. Die extreme berühren sich nicht. Jeder bleibt, was er war.

XII.

Bedeutungsvoller ist die berührung beider helden mit der natur.

Der ins leben zurückgekehrte Faust unternimmt seinen osterspaziergang vor das tor des engen, kleinen, mauerumgebenen mittelalterlichen städtchens in den schüchtern keimenden vorfrühling einer mitteldeutschen durchschnittsgegend hinaus. Manfred begibt sich an den Staubbach, der auf Byron einen überwältigenden eindruck gemacht hatte, und auf den Jungfraugipfel, ein ebenbürtiger der schicksalsgeister. Die besteigung versinnbildlicht die überwindung der natur. Sie gibt Manfred ein recht, sich den überirdischen zu gesellen. Man denkt an die genugtuung, die Byron bei seiner hohen bewertung physischer kraftäußerungen empfinden mochte, daß er seinem kranken fuße die bergbesteigung abgerungen hatte.

Die natur spielt, schon als gewaltiger hintergrund, im *Manfred* eine größere rolle als im *Faust.* Faust, der büchermensch, ist ein stadtgewächs. Er gibt sich der natur nicht unbefangen hin, sondern reflektiert bei ihrem anblick. Als skeptiker hat er seinen natursinn nicht rein erhalten, sondern vermengt ihn mit dem verlangen seines geistes nach gemeinschaft mit dem geiste oder den geistigen mächten, die das all beseelen und bewegen.

> Wenn natur dich unterweist,
> Dann geht die seelenkraft dir auf.

Darum und vor allem an der hand des Nostradamus strebt er hinaus ins freie. Darum schmachtet er, die kräfte der natur zu enthüllen, die ihm ein spiegel ewiger wahrheiten sind. Darum ringt er mit der natur wie Jakob mit dem engel!

> Wo faß ich dich, unendliche natur!

und zum Erdgeist:

> Du mußt, du mußt — und kostet es mein leben!

Der Erdgeist ist nicht nur die sinnliche natur. Goethe schreibt ihm auch das geistige leben, die gedanken der natur zu. Er beherrscht das physische und das geistige leben auf erden. (Minor I 261.)

Goethe differenziert fein zwischen dem naturempfinden Fausts und dem Mephistos. Der teufel hat nichts für die natur übrig, wo es nicht ihre derb sinnlichen freuden gilt, oder wo sie ihm nicht zum werkzeug wird, schaden zu stiften. Er ist ohne natursinn. (Minor I 241, 3.)

Manfred gibt sich der natur naiver hin, ohne etwas von ihr zu erwarten oder in ihr zu suchen. Er ist in ihr aufgewachsen, von jugend auf mit ihr vertraut, verwoben. Faust glaubt, die natur kraft der magie erfassen zu können, Manfred erwartet von ihr die magische kraft, das wunder des vergessens.

Goethe erreicht auch in der naturdarstellung jene universalität, in deren zeichen sein ganzes leben steht. In seiner jugend äußerte sich seine naturliebe als große natursehnsucht, als drang, sich im weiten zu verlieren und als jene kraft der vollkommenen einfühlung, die zur dichterischen freskomalerei der natur führte. Später verhalf Goethe, der naturgelehrte, dem dichter zur anschaulichkeit und unvergleichlichen exaktheit seiner naturbilder. Die sinnliche durchdringung des gedankens erreicht bei Goethe den gipfel der vollendung. Um so schwerer fällt es ins gewicht, wenn er Byron groß nennt in seinen wirklichkeitsmalereien. Seine darstellungen hätten eine leicht hingeworfene realität, als wären sie improvisiert. Bei seinen seestücken glaube man die wasserluft mitzuempfinden. (Zu Eckermann, 5. Juli 1827.) Zu Crabb Robinson sagte Goethe, Byron hätte nicht, wie er, ein langes leben dem studium der natur gewidmet, und doch habe er in all seinen werken nur zwei oder drei stellen gefunden, die er anders wünschte. (Diary II 434.)

In der tat steht Byron in der anschaulichkeit der naturschilderung Goethe nicht nach. In schwung und bildhaftigkeit des ausdruckes wird er den gewaltigsten äußerungen der natur, zu denen seine seele sich vor allem hingezogen fühlt, gerecht wie Goethe ihren großen und kleinen. Beide dichter verfügen über den instinkt des genies, der hier wie dort dem walten der verwandten urkraft auf der spur ist.

Die naturschwärmerei der Lakisten hat sich überlebt, Byrons temperament findet seine entsprechung in der natur im erschütternden, außerordentlichen. Hingegen bleibt der pantheistische

naturkultus der Lakisten nicht ohne einfluß auf ihn. In *Childe Harold* III erhebt er sich, zum teil unter Shelleyscher einwirkung, zu kühnster und innigster naturbeseelung. Die belebte natur wird ihm zur »alleinheit«. (J. O. E. Donner, *Lord Byrons weltanschauung, Acta Societatis Fennice,* Tom. XXII nr. 4.) Der bezeichnendste ausdruck seines verhältnisses zur natur ist Cains aus dem entzücken über die schönheit des alls entspringende sehnsucht, Gott zu schauen, den schöpfer dieser herrlichkeit.

In Byrons naturgottgläubigkeit ergibt sich ein berührungspunkt mit Goethe, der sich zu der gottheit bekannte, die im lebendigen, im werdenden wirksam ist, der von den »nützlichkeitslehren« nichts wissen wollte und zu Eckermann sagte:

> Ich bete den Gott an, der eine solche produktionskraft in die welt gelegt hat, daß, wenn nur der millionste teil davon ins leben tritt, die welt von geschöpfen wimmelt, so daß krieg, wasser und brand ihr nichts anzuhaben vermögen. Das ist mein Gott. (20. Februar 1831.)

Der Erdgeist, den Faust beschwört, steht im dienste Gottes, so daß es keinen widerspruch zu den voraussetzungen des ersten monologes bedeutet, wenn Goethe später Gott vater wirklich an die stelle des Erdgeistes gesetzt hat. Denn der Herr ist die höhere instanz über dem Erdgeist, und dieser handelt auf erden nur im auftrag Gottes. (Minor I 355.)

Ungoethisch ist dagegen Manfreds weltschmerzlerischer standpunkt gegenüber der natur in bezug auf das eigne ich, das sich nicht eins mit ihr fühlt, sondern sich in ihrer allgemeinen herrlichkeit als den dunkeln punkt empfindet. Während Faust sich zu dem ewigen und unvergänglichen aufschwingt, das er im vergänglichen ahnt, entspricht Manfreds stimmung dem Schillerschen

> Die welt ist vollkommen überall,
> Wo der mensch nicht hinkommt mit seiner qual.

Zu erwähnen ist hier das von Madame de Staël zitierte, bei dem alpenfest in Unspunnen gesungene lied der frau von Berlepsch mit dem kehrreim:

> Les prairies sont aussi fleuries que jadis, les montagnes aussi verdoyantes: quand toute la nature sourit, le cœur seul de l'homme pourrait-il n'être qu'un désert?

Mit dem vorrückenden alter schaut Goethe die natur immer weniger objektiv, um ihrer selbst willen, und immer mehr von einem anthropomorphisierenden standpunkt aus. Menschliche zustände werden mehr und mehr in ihre betrachtung hineingezogen.

Im II. teil des *Faust* dient (akt IV) das hochgebirge nur als anregerin der phantasie für den auf einer wolke dahingetragenen helden. Das verziehende gewölk wird seinem nach innen gekehrten auge zum sonnbeglänzten pfühl für ein herrlich hingelagertes frauenbild. Die holde form steigert sich wie seelenschönheit und erweckt, sein bestes mit sich fortziehend, in seinem innern die erinnerung an die jugendliebe. Der leser empfängt den natureindruck nicht mehr unmittelbar aus der anschauung des dichters, sondern aus zweiter hand durch die wirkung, die er auf das gemüt des helden ausübt.

Besonders lehrreich für das verhältnis beider dichter zur natur ist der vergleich von stellen, die gleiche gegenstände behandeln. Beispielsweise die schilderung des sonnenaufganges im gebirge (*Faust* II. teil, I 1) und des sonnenunterganges (*Manfred* III 1, 2). Dort freude am erwachenden leben, wonnevolles empfinden der himmelsklarheit, die sich in die tiefe zu senken scheint und die farben der erde aus dem grau der dämmerung loslöst. Faust sieht um sich ein paradies erstehen. Er genießt dankbar das wachstum von blüten und blättern. Er verfolgt den weg des lichtes. Und als der sonnenball blendend hervortritt, kehrt er sich mit einem nur leise angedeuteten bedauern weg, *vom augenschmerz durchdrungen*, und bescheidet sich, ohne zu murren:

So bleibe denn die sonne mir im rücken.

Dieser bürgerlich alltägliche ausdruck der philosophischen abklärung bezeichnet den ganzen abstand zwischen *Faust* und *Manfred*.

Bei Goethe folgt nun auch sogleich die anwendung des naturvorganges auf das geistes- und seelenleben. So ist es, wenn die hoffnung sich der erfüllung naht und erfüllungspforten offen findet. In Manfreds geist fände ein solches bild nicht raum, obwohl hier der klare sonnenuntergang das äußerliche stimmungsbild gibt für einen milden ausklang. Aber wenn Manfred zum erstenmal in seinem leben die ruhe des gemütes kennen lernt, ist es die heilige stille in dem herzen, das mit dem irdischen abgeschlossen hat.

Während Fausts sonnenbetrachtung in eine alltagsweisheit ausklingt, geht Manfreds schwungvoller abschied von der sonne in eine lehrhaft theoretische betrachtung über. Byron hatte bei allem kavaliertum einen didaktischen hang, auf den in letzter linie seine anhängliche hochachtung für Pope zurückgehen mag.

Einen zweiten vergleichungspunkt bietet der mond.

Über dem schnee der Jungfrau geht er auf, *broad, round*

and bright, seine kalte pracht leuchtet der zusammenkunft der schicksalsgeister. Über dem Brocken steigt *traurig die unvollkommene scheibe des roten mondes herauf.* Die konkretheit des naturphänomens ist bei Goethe von unübertrefflicher, von selten erreichter vollendung; aber die vielseitigere ansicht bietet mitunter Byron.

Manfred und Faust lieben, wie ihre dichter, die nacht. Aber während diese löserin weicherer gefühle Faust den menschen näher bringt, entfernt sie Manfred noch mehr von ihnen. Sie weckt in Faust die bessere seele, die nächstenliebe, die liebe Gottes.

Manfred ist sie ein vertrauteres antlitz als das der menschen; in ihrem sternenschatten voll dämmeriger lieblichkeit hat er die sprache einer anderen welt gelernt. Auch bei Byron geht, wie bei Goethe, die reflexion hier in eine geistige nutzanwendung über. Aber Manfreds rückwärts schauender sinn schweift, statt sich, wie Faust, eine allgemein erbauliche lehre aus der natur zu holen, in die vergangenheit. Und die erinnerung einer sternenhellen nacht im Colosseum, wo in der verklärenden, wohltätigen milde des mondenscheins das schöne dem auge sichtbar ward, das unschöne ihm erspart blieb, endigt in der verherrlichung der antiken größe, die aus dieser trümmerstätte zum geiste spricht.

Der ganze gegensatz zwischen binnenländer und insulaner drückt sich in der behandlung des meeres bei Goethe und Byron aus. Für Byron ist der ozean das gewaltige, herrliche, heimische element. Faust nimmt ihm gegenüber einen von praktischen rücksichten bestimmten pedantischen und spießbürgerlichen gesichtspunkt ein. Er spürt nichts von jauchzendem entzücken oder banger ehrfurcht beim anblick seiner wilden herrlichkeit. Das anstürmen der wogen an den strand verdrießt ihn

wie der übermut
Den freien geist, der alle rechte schätzt,
Durch leidenschaftlich aufgeregtes blut
Ins mißbehagen des gefühls versetzt.

Die unaufhörlich anschwellenden, anrollenden und zurückprallenden wogen verkünden ihm nichts als kraftvergeudung:

Da herrschet well' auf welle kraftbegeistet;
Zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet.

Was Faust hier bis zur verzweiflung beängstigte, *die zwecklose kraft unbändiger elemente,* ist für den wanderer Byron ein lebenselement. Faust wird durch die unbändige gewalt der natur zum ehrgeiz aufgestachelt, sie die übermacht seines geistes fühlen zu

lassen; Manfreds geist erblickt in der unnahbaren die ebenbürtige, mitverstehende und sucht ihre gemeinschaft als eine wohltat.

Oder man nehme den wasserfall. Mit wachsendem entzücken sieht ihn Faust (II. teil, I 1) von fels zu fels springen. Sein entzücken übertreibt die größe des geschauten ins gigantische:

> Von sturz zu sturz wälzt er jetzt in tausend,
> Dann abertausend strömen sich ergießend,
> Hoch in die lüfte schaum an schäume sausend.

Byron erreicht einen ungleich größeren, bildhafteren eindruck durch ein einfaches, aber überwältigendes bild, indem er aus dem sprühregen des Staubbaches die Alpenfee entstehen läßt, das wesen, das die reize der erlesensten erdentochter zur quintessenz weiblicher schönheit, die reale individualität zum idealen typus steigert, in dem das urbild wirkliche erscheinung wird, — das sinnbild der durchgeistigten natur.

Manfred hält den regenbogen im wasserfall für eine lebensäußerung des wassers, für einen integrierenden bestandteil seines wesens. Faust erblickt den regenbogen über dem wasserfall wie die versöhnung über dem drohenden verderben und zögert nicht, sich von dem wilden sturzbache sogleich dem sinnbilde des friedens zuzuwenden, von dem trügerischen, vergänglichen zu dem in wahrheit seienden und wesenhaften:

> Am farbigen abglanz haben wir das leben.

Woher Byron die anregung geschöpft, die Alpenfee aus dem Staubbach steigen zu lassen, verrät die gezwungen gelehrte einbeziehung der durch den philosophen Jamblichus von Gadara überlieferten sage von der beschwörung des Enros und Anteros aus zwei quellen, die ihre namen trugen.

Diese sage hat auf Byron offenbar einen merkwürdig starken eindruck gemacht, da er sie im *Deformed Transformed* (1822) ein zweites mal als tragendes motiv verwendet. Aber das Tagebuch beweist doch zur genüge, daß die eigene anschauung das meiste und das beste zur entstehung der prächtigen szene tat.

Für den entwicklungsgang des Manfred bedeutet die begegnung der Alpenfee ungefähr dasselbe wie für Faust die vertiefung in die offenbarung. Für beide war der verhinderte selbstmord keine wiedergeburt. Erweist sich Fausts triumph: *Die erde hat mich wieder!* als trügerisch, so fühlt sich Manfred, der nur durch eine stärkere hand im leben festgehalten wurde, vollends dem leben nicht zugehöriger, versöhnter als zuvor. Für beide beginnen

sogleich wieder die alten skrupel und leiden, die alten zweifel, die alte nagende pein.

Der mensch kann über das, was den kern seiner natur ausmacht, nicht hinaus, er kann, fortschreitend, seine eigenart nur steigern. Faust schlägt, nachdem ihn der Erdgeist zurückstieß, für das alte erkenntnisstreben einen neuen weg ein, der nicht mehr durch die natur, sondern durch die offenbarung führen soll (Minor II 149). Der durch die elementargeister enttäuschte Manfred versucht es mit der Alpenfee, statt mit der materiellen sinnlichkeit mit der beseelten natur. Beide tun es mit demselben verneinenden ergebnis.

XIII.

Die Alpenfee würde Manfreds sehnsüchtiges begehren erfüllen, wenn er sich ihr im vorhinein ergäbe. Aber gehorchen liegt nicht in seiner natur. Faust, der freilich am anfange der tragödie ein armer teufel ist und es schlechter hat als alle anderen menschen, dessen welt keine welt ist, Faust übergibt sich dem Mephistopheles, Manfreds hochfahrende seele beugt sich so wenig vor geistern wie vor menschen. Er ist nicht nur ehrgeizig und stolz, er ist vom scheitel bis zur zehe aristokrat vom echtesten schrot und korn. Sein selbstgefühl ist das der wahren vornehmheit, die sich für untergebene und schwächere verantwortlich fühlt, kein nebenwesen schädigen will und von dem grundsatz ausgeht, daß adel verpflichtet.

Aus diesem gefühl heraus, nicht aus demokratismus, nahm Byron gegen krone und fürsten eine oppositionelle haltung an und trat in seinen parlamentsreden (27. Februar, 21. April 1812) für das unterdrückte Irland ein. Er vergleicht dessen union mit England der vereinigung des hais mit seiner beute, und erklärt sich gegen die einführung der maschinenindustrie, als anwalt des volkes bestrebt, die not im lande zu lindern. Ähnlich schafft Lara die leibeigenschaft ab und gewinnt dadurch das volk für sich.

Wie alle romantiker riß ihn anfangs der titanide Napoleon zur bewunderung hin, die nachher, als Napoleon kein retter, sondern ein zerstörer der freiheit wurde, in haß umschlug. Hand in hand mit der auflehnung gegen die politische tyrannei geht die opposition wider die legitimität verjährter vorurteile, die die gewohnheit als sitte festgenagelt. Entfernt Byron sich darin von dem konservativen Goethe, so rückt er ihm desto näher in seinem weltbürgertum.

Er schrieb in Teresa Guicciolis exemplar der *Corinne*, Madame de Staël habe in bezug auf Italien und England manchmal recht, manchmal unrecht, treffe aber fast immer das richtige in bezug auf das menschliche herz, *which is of but one nation, and of no country — or, raher of all.* Und im Dezember 1820 schrieb er an Teresa: *Io sono cittadino del mondo — tutti i paesi sono eguali per me,* — mit ausnahme der franzäsischen, die er, wie die gräfin Albrizzi behauptet, haßte, und deren litteratur er geringschätzte. (*Ritratti scritti da Isabella Teotochi Albrizzi,* 1826, Works, edit Proth. IV 439.)

Goethe brachte sogar keinen Franzosenhaß auf.

Wie hätte auch ich, sagte er (14. März 1830) zu Eckermann, dem nur kultur und barbarei dinge von bedeutung sind, eine nation hassen können, die zu den kultiviertesten der erde gehört, und der ich einen so großen teil meiner eigenen bildung verdankte.

Überhaupt ist es mit dem nationalhaß ein eigenes ding. Auf den untersten stufen der kultur werden Sie ihn immer am stärksten finden. Es gibt aber eine stufe, wo er ganz verschwindet, und wo man gewissermaßen über den nationen steht und man ein glück oder ein wehe seines nachbarvolkes empfindet, als wäre es dem eigenen begegnet. Diese kulturstufe war meiner natur gemäß, und ich hatte mich darin befestigt, ehe ich mein sechzigstes jahr erreichte.

Byrons politisches interesse war lebhafter und stärker entwickelt als das Goethesche, und seinem abstrakten radikalismus und seiner theoretischen volksbeglückung verhalf die philhellenische begeisterung in sympathischer weise zur betätigung. Nach Gamba faßte er den griechischen freiheitskampf in erster linie als einen kampf zwischen barbarei und zivilisation, zwischen Islam und christentum auf und seine teilnahme, da man ihm sagte, seine persönlichkeit könnte der sache förderlich sein, sollte die abtragung einer dankesschuld gegen das volk sein, dem ganz Europa für die vollkommensten muster der kunst, wissenschaft und politik verpflichtet ist. Es war jedenfalls ein würdiger abschluß, daß er die tyrannenfeindliche gesinnung, die ihn noch in der *Prophecy of Dante* die pest, den fürsten und den fremden eroberern als die trias des unvergänglichen übels zusammenstellen ließ, durch die hingabe von gut und blut für die freiheit ins positive umsetzte.

Wie Byrons hochherziger und großmütiger adelsstolz auch seine seite von eitlem und schnödem aristokratenhochmut hatte, so hinderte ihn sein weltbürgertum nicht an unverhohlener abneigung und geringschätzung der bürgerlichen philister, der breiten schichten überhaupt. Goethe meinte, es hätten Byron alle tugenden gefehlt,

die den bürgerstand auszeichnen, und da seine beurteiler sämtlich dem mittelstande angehörten, sei der mangel an verständnis erklärlich, unter dem die Byronkritik leide. (Zu Eckermann, 11. Juni 1825.) Ein andermal erklärte er, Byrons hoher stand sei ihm sehr nachteilig gewesen. Bei geringerer geburt und niederem vermögen hätte sein hang zum unbegrenzten ihm bei weitem nicht so gefährlich werden können. (24. Februar 1825.) In der hauptsache aber verstand der aristokrat Goethe den aristokraten Byron. Gleichwohl deckt sich Fausts herrenideal nicht unbedingt mit dem echtblütigeren des Manfred. Kleine übereinstimmungen, wie, daß beide die geduld verachten (Manfred sagt, sie sei für lasttiere gemacht, nicht für raubvögel; Faust: *Und fluch vor allem der geduld!*), besagen nicht soviel als der gegensatz, daß Faust in die schlinge der falschen herrenmoral geht, die ihm Mephistopheles legt.

> Man hat gewalt, so hat man recht.
> Man fragt ums was? und nicht ums wie?

Erst als Faust sich zu der wahren herrenmoral erhebt (*Geniefsen macht gemein*), nähert er sich dem standpunkte Manfreds. Die unumschränkte gewalt macht nicht den herrscher, sie gefährdet ihn eher. Das ausschlaggebende ist die persönlichkeit.

> Selbst ist der mann! Wer thron und kron' begehrt,
> Persönlich sei er solcher ehren wert.

Manfreds ehrgeiz ist erloschen; aber wir fühlen, daß er auf höchste ziele kraft einer höchst gesteigerten persönlichkeit ging. Byron erscheint in diesem punkte als der vergeistigte fortsetzer Beckfords. Vathek ist ein orientalischer übermensch, dessen ins ungeheure gehender ehrgeiz, wiewohl er sich auf naive weise in der rohesten form unersättlicher herrsch- und genußgier äußert, dennoch auf das genietum und die dämonie der Byronschen helden nicht ohne einfluß geblieben sein mag.

XIV.

Das ins unbegrenzte strebende naturell gehört zu der kühnheit, keckheit und grandiosität, die Goethe in Byrons wesen anzog. (Zu Eckermann, 10. Dezember 1828.) Er erklärt Eckermann das dämonische als dasjenige,

> was durch verstand und vernunft nicht aufzulösen ist. In meiner natur liegt es nicht, aber ich bin ihm unterworfen. Napoleon war im höchsten grade dämonischer natur, so daß kaum ein anderer ihm zu vergleichen ist ... Dämonische wesen solcher art rechneten die Griechen unter die halbgötter.

Er schätzte das dämonische sehr hoch ein. Es äußere sich als eine durchaus positive tatkraft; Mephistopheles habe als ein negatives wesen keine dämonischen züge. Ein andermal (24. März 1829) sagte er:

Je höher ein mensch, desto mehr steht er unter dem einfluß der dämonen, und er muß nur immer aufpassen, daß sein leitender wille nicht auf abwege gerate.

Goethe kannte die dämonische unwiderstehlichkeit, mit der die natur den menschen treibt. In *Wilhelm Meister* (Hempel XVII 460) sagt er, der mensch solle nichts versprechen, denn er vermöge das geringste nicht zu halten. Und im *Abschied* (1798):

Und leider kann man nichts versprechen,
Was unserem herzen widerspricht.

Solche wiederholungen bekräftigen stets eine starke überzeugung. Byron äußert, wenn auch in anderen worten, eine verwandte wahrheit; in den *Foscari* (II. akt) sagt der Doge: Wir sind sklaven. Nichts beruht auf unserem willen, der wille selbst hängt nicht weniger von einem strohhalm ab als von einem sturm —

and when we think we lead, we are most lead.
Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben.

Also auch hier eine merkwürdige übereinstimmung.

Anderseits versteht Byron unter der würde der persönlichkeit fast immer den ausdruck jener elementaren kraft, die sich gegen innere wie äußere widerstände gleich rücksichtslos durchsetzt oder, wie Kräger es treffend bezeichnet, die selbstbestimmung, dh. eine in willkür ausartende freiheit (s. 49). Seinen helden haftet etwas gewalttätiges an. Sie fügen sich keinem meister und können sich selbst nicht zügeln. Sie erkennen keinen kategorischen pflichtbegriff an, aber nicht aus libertinismus, sondern weil ihnen nur der innere trieb und drang, die pflicht, die ohne allen äußeren zwang das herz vorschreibt, etwas heiliges und unverletzliches ist.

Der einzige geist, der über Manfreds seele macht hat, weil ihm seine seele gleicht, ist die erste parze oder schicksalsfurie, die herrschergeißel der völker, die in gewalttätigkeit ausgeartete herrscherkraft. Darum ist auch Manfreds selbstgefühl unerschütterlich. Faust verzweifelt an sich (*Ich habe mich zu hoch gebläht*), und die folge dieser selbstverzweiflung ist sein pakt mit dem teufel. Byrons helden behaupten trotzig ihr selbst. Manfred fühlt angesichts der Jungfrau, Cain angesichts des weltraums seine einzelexistenz nicht zur belanglosigkeit einschrumpfen. Ihr ich behält

ihnen seinen wert. Oder sie vermögen nicht davon abzusehen. Sie können sich nicht zum altruismus erheben.

Auf der Jungfrau, den geistern gegenüber, wird Manfred, der schmerzdurchwühlte, im innersten zerrissene, von keinem gefühl des schwindels außer fassung gebracht — eine symbolik in der art des *Baumeister Solness*. Im Tagebuch (21. Juni 1821) grübelt Byron, warum sich dem menschlichen verlangen und empfinden gerade auf ihrem höhepunkt ein gefühl des zweifels, der furcht, des kummers vermenge. Er findet keine antwort, »außer daß wir auf einem gipfel dem schwindel am meisten ausgesetzt sind«.

XV.

Die Goethesche anregung eines doppelpaares (Clavigo-Carlos, Egmont-Oranien, Tasso-Antonio, Faust-Mephistopheles) als verkörperung der *duplizität der menschlichen natur* (Schiller an Goethe, 22. Juni 1797) nimmt Byron im *Deformed Transformed* und im *Cain* auf. Shelley nannte den *Deformed Transformed* eine schlechte nachahmung des *Faust*. Der Deutsche wird sich schwer entschließen, sie überhaupt als solche anzuerkennen. Im *Cain* erscheint zwar die zweiseelentheorie, aber in völlig anderer bedeutung.

Der dualismus des Faustproblems ist der kampf zwischen erkenntnisdrang und sinnengier, zwischen den seit der erschaffung des menschen in ihm sich befehdenden gewalten des realismus und idealismus. Es ist das ringen des niedrigeren, aber immerhin berechtigten naturtriebes mit der höheren anwartschaft seiner seele. Mephistos streben geht dahin, Faust von seinem erkenntnisdrange abzuziehen und der zügellosen leidenschaft in die arme zu führen. Die abgeschmackten zerstreuungen, die Faust sich bieten läßt (Auerbachs keller), die rohe sinnlichkeit, an der er in der Walpurgisnacht gefallen findet, beweisen, wie sehr Mephistopheles seinen zweck erreicht und Faust, der nun im genuß bereits unbefriedigt nach begierde verschmachtet, in seine gewalt bekommen hat. (Minor II 235, 254.) Die kleinlichkeit und dürftigkeit der genüsse, durch die Mephistopheles Faust zur ausschweifung verleitet, kommen hier nicht weiter in betracht. Fausts lebensweg und die glückliche lösung des problems sind bereits im prologe durch die worte des herrn entschieden, daß ein guter mensch in seinem dunkeln drange sich des rechten weges wohlbewußt und daß unbedingte ruhe ihm schädlich sei. (Minor II 102.) Im *Cain* verschiebt sich das

problem vom zwiespalt zwischen erkenntnisdrang und sinnengier zu dem zwischen erkenntnisdrang und behaglichem quietismus. Ist Mephistopheles (wenigstens der hauptsache nach) die gemeinheit der natur, die ausgetrieben werden muß, so Luzifer der ehrgeiz als versucher.

Cain stößt sich, wie Faust, die stirn wund an den schranken seiner erkenntnis. Luzifer stachelt diesen drang durch die vorspieglung höchster ziele und enttäuscht ihn, indem die vorgebliche befriedigung nur als neuer anreiz wirkt. Ehrgeiz spannt einesteils die kräfte des menschen, daß er sich über seine natürliche sphäre erhebt, und verursacht andernteils seinen todessturz. Darum darf Luzifer zu dem menschen, dessen wille frei ist, ihm zu folgen oder nicht, sagen:

»Ich versuche niemand, außer durch die wahrheit.«

Luzifer gibt dem Cain nur ein zweischneidiges mittel an die hand. Heilung oder untergang steht bei dem, der es braucht.

Gottes kinder fügen sich instinktiv in das unerforschliche.

Cains durch den weltenflug geschmeichelter ehrgeiz überhebt sich mehr und mehr. Er will Gott schauen. Da wird er in die grenzen seines staubes zurückgeschleudert.

Wozu war die reise? fragt er vorwurfsvoll.

Um dich selbsterkenntnis zu lehren, lautet die schadenfrohe antwort. Die selbsterkenntnis aber bedeutet, daß wir nichts wissen können. Cain steht am ende seiner erfahrung da, wo Faust am anfang steht.

Der edle wird zum mörder. Der sich gegen den tod empörte, bringt den tod in die welt. Den ausschlag gibt der erfolg. Der gescheiterte ehrgeiz erscheint immer als der teuflische versucher.

Mephistopheles hat mit Luzifer nichts gemein. Schon daß er nicht vom höllenfürsten, sondern von Gott gesandt ist, daß, wie es im alten Faustbuche heißt (Minor I 283), der höllenhund gleichsam an der kette der erlaubnis Gottes liegt, gibt einen durchaus verschiedenen standpunkt.

Den wichtigsten unterschied aber gibt der humor, der bei Goethe in allen spielarten der gattung funkelt. Die humoristische behandlung war das hilfsmittel, durch das Goethe seinen teufel der ungläubigen zeit glaubhaft machte, durch das er Schillers bedenken löste über den inneren widerspruch, daß ein übersinnliches wesen seine absichten durch sinnlichkeit erreiche. (Brief vom 25. Juni 1797.) In der fülle des humors vom gutmütigen scherz

bis zur frechen bosheit, von der witzigen laune bis zum zynischen oder parodistischen sarkasmus fand er für das widerspruchsvolle eines modernen teufels die höhere synthese einer individualisierten persönlichkeit.

Byrons böses prinzip ist jeden humors bar, den ja Byron erst in seiner letzten phase als integrierendes element seiner poesie entdeckte. Doch blieb ihm auch dann die allseitigkeit des Goetheschen humors versagt. Er hat brillantfeuerwerk und skorpionengeißel in der hand, aber nicht das heiter wohlwollende behagen.

Einen stärkeren widerhall mußte Mephistopheles als der geist, der stets verneint, bei Byron finden, der sich selbst für die opposition geboren nennt, und von dem Goethe meinte, daß ihm nichts als das hypochondrische und negative im wege sei, um so groß wie Shakespeare und die alten zu werden. (8. November 1827.)

Nach Goethes ansicht sollte der poet eigentlich immer positiv sein, ja, er meinte, Byron sei an seiner polemischen natur zugrunde gegangen. (1. Februar 1831.)

Dagegen erkannte Teresa Guiccioli mit feinem verständnis, daß das, was in seinen schriften auflehnung scheine, in wirklichkeit tiefstes mitgefühl sei.

Aber eben dieses flammenden widerspruchsgeistes halber, dessen sich Byron nicht als seiner schlechtesten eigenschaft bewußt war, konnte der stolze rebell Luzifer für ihn nicht zum teufel im eigentlichen sinne werden. Wie er sich selbst gern im flackernden höllendämmerschein des bösen zeigt, so leiht er Luzifer die edlen leidensblassen züge des genius. Sein antlitz trägt die narben des blitzstrahls, in seinem auge glüht die unsterblichkeit der hölle.

Miltons und Marlowes Luziferschilderung und Beckfords schilderung des Eblis, eines jünglings von verdüstertem antlitz und trauererfüllter seele, waren sicherlich nicht ohne einfluß.

Bei Byron ist Luzifers stellung zu Cain nicht die des widerparts. Der dualismus geht verloren. Man könnte nicht sagen, wer das positive, wer das negative element darstellt. Luzifer verschmilzt mit Manfred als dessen schicksalsstern, mit Cain als dessen innerste triebkraft.

Luzifer erhält einen bestimmten zug ins erhabene. Wie ihm der satanische humor abgeht, so fehlt ihm das satanische böse. Er ist völlig abstrakt gedacht. Den erdenstaub verachtet er zu sehr, um ihn zu versuchen. Sein augenmerk richtet sich nur auf das unvergängliche,

nicht auf das körperliche. Er ist ein dämon von unerschrockener, unermüdeter gewalt, kein unbedingter feind des menschen. Ja, als dämon der Byronschen helden gehört er geradezu mit zu ihrem unsterblichen teil. Luzifer ist auch sonst nicht das rein negative element wie Mephistopheles. Er war Gottes mithelfer bei der schöpfung; er erkennt einen sieger über sich, aber keinen höheren. Der sieger bezeichnet den besiegten als übel. Hätte Luzifer gesiegt, so gälte das umgekehrte. Ja, Luzifer geht so weit, in Gott, der nur schaffe, um zu vernichten, den zerstörer anzuklagen. Er mißgönne dem menschen die volle wahrheit und gebe ihm die gefährliche halbe. Luzifers verhältnis zu Gott hat einen Prometheischen zug. Von höherer einsicht verklärt, muß er, selbst duldend, böses zufügen ohne bosheit -- eine echt romantische gestalt, wurzelnd in der optimistischen, am innigsten bei William Blake ausgeprägten weltauffassung vom guten als dem normalzustande aller lebewesen.

Ebenso entspricht der Gott, gegen den Luzifer gewisermaßen als anwalt der menschen auftritt, Blakes Jehova, dem strengen tyrannen, der mit dem starren buchstabengesetz zugleich dessen übertretung schafft. Aus dem verbot entspringt die sünde. Gut und böse sind relative begriffe. Shelley schrieb (17. Juli 1816) an Peacock:

Leave Mammon and Jehovah to those who delight in wickedness and slavery — their altars are stained with blood, or polluted with gold, the price of blood.

Dieser Jehova ist auch der gegner Luzifers, himmelweit verschieden von Goethes allweisem, allgütigem, allmächtigem, zu dem selbst der teufel in keinem schlimmeren verhältnis steht als dem einer allergetreuesten opposition, weil auch er sich der unwiderstehlichen erhabenen liebenswürdigkeit nicht ganz zu entziehen vermag.

XVI.

Fand Byron nicht den weg zu Goethes schöner positiven überzeugtheit im glauben, so läßt sich doch ebensowenig von seinem unglauben reden. Er hat niemals in philosophischem denken das kirchliche dogma überwunden wie Shelley, der (11. April 1822) an Horace Smith schrieb, er habe nicht den geringsten einfluß auf Byrons religiöse ansichten. Hätte er sie, so würde er sie sicher benützen,

to eradicate from his great mind the delusions of christianity which, in spite of his reason, seem perpetually to recur and to lay in ambush for the hours or sickness and distress.

Zu Gifford tat Byron (18. Juni 1813) den charakteristischen ausspruch: *I am no bigot to Infidelity.* Sein unglaube drang nicht bis zur überzeugung durch, sondern blieb im stadium einer zweifelnden unsicherheit, eines sich nicht bis zum äußersten vorwagenden freisinns stecken. Anderseits wiederum ist seine frömmigkeit mehr die natürliche regung, die ohne sein wollen fortbesteht, kein freies bekenntnis. Ja, er äußert einmal:

> I wish to believe, because I feel extremely unhappy in a state of uncertainty as to what I am to believe. (Edgcumbe 74.)

Da er nun Goethes gerades gegenteil darin war, daß er sich auf widersprüche einließ und den menschen seine zweifel vorlegte, statt sie in seinem innern auszugleichen und der welt nur die gefundenen resultate zu geben (11. April 1827 zu Eckermann), steht die welt vielfach unter einem verworrenen eindruck über Byrons religiöse gesinnung, über die freilich selbst viele seiner freunde im unklaren waren.

Eine gewisse farblose unbestimmtheit drückt sich in der tatsache aus, daß seine jeweilige umgebung auf seine religiöse stimmung einfluß übte. In Italien neigte er sich dem katholizismus zu.

Im ganzen hat wohl Bett (*Infidelity and Catholicism of Lord Byron*, 1831), den standpunkt des dichters am richtigsten getroffen mit den worten:

> his feelings were evidently always religious; while until his latest publications, his reason was evidently antichristian.

Er schrieb (3. März 1811) an Hodgson:

> I do not believe in any revealed religion, because no religion is revealed, and if it pleases the church to damn me for not allowing a nonentity, I throw myself on the mercy of "the great first Cause least understood" who must do what is most proper.

Und an Moore (2. April 1823):

> The bigots are not to be reconciliated, and if they were, are they worth it? I suspect that I am a more orthodox christian than you are, and whereever I see a real christian, either in theory or in practice (for I never yet found the man who could produce either, when put to proof) I am his disciple. But till then I cannot truckle to tithemongers.

Goethe fand im *Cain* nichts, als was die englischen bischöfe selber lehren. (Zu Eckermann, 20. Juni 1827.) Aber es wurde ihm zugleich gerade bei dieser dichtung klar, wie einem freien geiste wie Byron die unzulänglichkeit der kirchlichen dogmen zu schaffen mache. Er habe sich durch ein solches stück von einer

ihm aufgedrungenen lehre zu befreien gesucht. (24. Februar 1824.)

Byrons loyale haltung der kirche gegenüber tritt in der zeichnung des Abtes im *Manfred* hervor. In der ersten (April 1817) in Venedig entstandenen fassung des III. aktes, die Byron sogleich als *damnably bad* verwarf, hatte die gestalt einen etwas parodistischen charakter. Der fromme eifer des Abtes für Manfreds seelenheil schlug, als dieser seine vermittlung ablehnte, in unfromme, unbarmherzige drohungen, in ketzerhaß und pfäffische habgier um, und schließlich wurde der Abt auf Manfreds befehl von dem dämon Ashtaroth auf das Schreckhorn befördert — wohlgemerkt mit dem edelmütigen auftrag, ihn nach stattgehabtem exempel am anderen morgen wieder unverletzt in seiner zelle niederzusetzen.

Aber schon am 5. Mai wird Murray von Rom die endgültige fassung übersandt: *The Abbot is become a good man.* Er kommt, um zu retten, nicht zu strafen, will nichts als belehrung und vergebung bringen. Die am austritt der Rhône aus dem Genfersee gelegene, von Augustinerchorherren bewohnte alte abtei St. Maurice war Byron von seinem aufenthalt am Genfersee wohlbekannt. Der Abt beruft sich bei Manfred auf *our near, though not acquainted neighbourhood.* Byron hat also offenbar hier mit der vorstellung von Manfreds schloß, dessen lage nicht näher bestimmt wird, seine eigene Campagne Diodati im auge, und die erinnerung an einen würdigen abt von St. Maurice, der ihm vom hörensagen oder vom sehen bekannt geworden, mochte gleichen anteil an der verwerfung des spöttischen intermezzos haben wie die erwägung, daß er seinem gedichte besser diente, wenn er dem helden in einem frommen, milden priester einen würdigen gegner gab, der der vertreter einer entgegengesetzten ansicht, aber kein minder ehrenfester charakter ist. Der Abt erscheint nunmehr in der lautersten farbe der menschlichkeit.

Manfred selbst ist nicht ungläubig. Da er bei seinem schuldbekenntnis davon spricht, vom himmel ausgeschlossen zu sein, muß er an einen himmel glauben. Er ist ebensowenig ein Gottesleugner wie Faust, und Byron so wenig ein materialist wie Goethe. Vielmehr dienen gerade die widersprüche im religiösen empfinden bei Faust wie bei Manfred dazu, das nach wahrheit ringen einer seele darzustellen. Wie Faust den Pudel im namen des gekreuzigten beschwört, den er gläubig als den ewigen, unaussprechlichen, allgegenwärtigen bezeichnet, so bekennt sich Manfred, ungeachtet seiner humanistischen

bildung und des renaissanceideals, von dem er erfüllt ist, zu einem schöpfer, einem unendlichen allbeherrscher. Und er legt für diesen glauben ein offenes und kühnes zeugnis vor Arimanes ab durch die weigerung, das knie zu beugen, bevor nicht der böse mit ihm vor Gott knie, beider schöpfer, beider herr. Manfred glaubt also an ein oberstes gutes prinzip, dem auch das böse untertan sei.

Zusammenfassend kann man sagen, daß dem von De Salvo (*Lord Byron en Italie et en Grèce*, 1825) überlieferten ausspruch Byrons alle glaubwürdigkeit zukomme:

Je n'ai jamais été un moment sans religion. Mon imagination et mon cœur ont été d'accord en cela.

Von kind auf war dem Pope-kundigen die stelle des *Essay on Man* (*Epistle* I) vertraut:

> All are but parts of one stupendous whole —
> Whose body nature is and God the soul. (V 264.)

Von da hatte er nicht weit zu dem Spinozistisch gefärbten pantheismus, für den Shelley ihn gerade am Genfersee zu gewinnen strebte. Die natur als beseelte einheit aller dinge würde Byrons wahre Gottheit, wie sie im letzten grunde die Goethes war. Goethe lehnte (16. November 1823) Eckermanns vermutung nicht ab, daß an der *Marienbader Elegie* ein Byronscher einfluß mittätig gewesen sei.

> In unsers busens reine wogt ein streben,
> Sich einem höhern, reinern, unbekannten
> Aus dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
> Enträtselnd sich dem ewig ungenannten;
> Wir heißen's fromm sein! — Solcher seligen höhe
> Fühl ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Zu Kennedy sagte Byron:

Ich beuge mich vor der majestät des himmels, und wenn ich die wonnen des lebens, der gesundheit und des glückes erfahre, so schwillt mein herz in dankbarkeit gegen Gott für alle seine segnungen. (Edgcumbe 74.)

Liegt es auch in der natur der dinge, daß der gärungsprozeß in Byron nicht bis zu Goethescher abklärung gedeihen konnte und die geistige freiheit nicht jenes selbstquälerische, beängstigende überwand, das Goethe als Byrons eigentliches element bezeichnet, so eignet ihm doch in vollstem ausmaß jenes ehrfürchtige staunen vor der göttlichen kundgebung in der natur, das unser Weimeraner weiser für das höchste erklärte, wozu der mensch gelangen könne, und für die grenze dessen, was er erstreben solle. (Zu Eckermann, 18. Februar 1829.)

Diejenige Goethesche eigenschaft, die Byron am völligsten versagt scheint, ist die liebevolle milde, die weise nachsicht mit der unzulänglichkeit der menschlichen natur. Goethes kunstprinzip ist, wer recht wirken wolle, müsse nie schelten, sich um das verkehrte gar nicht bekümmern, sondern nur immer das gute tun. *Denn es kommt nicht darauf an, dafs eingerissen, sondern dafs etwas aufgebaut werde, woran die menschheit reine freude empfinde.* (24. Februar 1825.)

Byron dagegen kommt über das moralisieren nicht hinaus, zur versöhnung und lauterkeit einer rein positiven kunst; und ob es sich nun als moralisches pathos, als satirische geißel oder frecher übermut äußert, immer ist es dasselbe sittliche empfinden von herber, harter strenge, das angesichts der zustände dieser welt zur sittlichen entrüstung wird, und dessen erbarmungslose grausamkeit auch vor der eigenen brust nicht halt macht.

XVII.

Besonders aufschlußreich ist in diesem punkte die behandlung der liebesschuld im *Faust* und im *Manfred.* Im *Faust* ist Gretchen eine episode, im *Manfred* Astarte ein lebensschicksal und -verhängnis. Sie wird zum beleg für das Goethesche wort, daß das dämonische in der liebe sein eigentliches element finde.

Wer ist Astarte?

Die gelehrten nachweise für herkunft von namen und gestalt befriedigen wenig. Miltons quellen, Cicero und Lucian [1]), kommen für Byron wohl kaum in betracht, um so mehr vermutlich der feierlich schöne titel, den Milton selbst der alten phönikischen kriegs-, todes- und mondgöttin, dem allumfassenden lebensprinzip, beilegt: *Astarte, Queen of Heaven* (*Paradise Lost* I 758).

In der aus Plutarch herangezogenen mythe des Spartanerkönigs Pausanias, der im nächtlichen dunkel seine geliebte Kleonike tötete und von ihrem gespenst verfolgt wurde, bis er ihre vergebung erfleht und die verkündigung erhalten hatte, daß sein ende bevorstehe, erkannte schon Goethe die beziehung auf ein persönlichstes, tief erschütterndes erlebnis.

---

[1]) Cicero, *De Natura Deorum* III 23, gibt unter den verschiedenen mythen über die geburt der Venus auch an: *Syria Tyroque concepta quae Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est.* Lucian, *De Syria Dea* IV, hält Astarte, tochter der Europa und braut und mutter des Tamnuz (Adonis), identisch mit Selene.

In der tat ist der augenblick höchter ekstase für diesen beweis von Manfreds klassischer belesenheit auffallend unpassend gewählt, und das ungeschick im verwenden einer empfangenen anregung erklärt sich nur aus der bedeutung, die sie auf das gemüt des dichters ausübte.

He slew
That which he loved, unknowing what he slew,
And died unpardoned.

Nur wenn diese worte im dichter erschütternde gefühle mitschwingen ließen, wird es erklärlich, daß er die Plutarchsche anekdote auf diesem höhepunkt der dichtung einfügte, nur dann, wenn man in ihr die urzelle des eigentlichen *Manfred*-dramas erblicken kann, wie in der *Incantation* die des im keime stecken gebliebenen *Witchdrama*.

Edgcumbe äußert unbedenklich: *the name Astarte, of course, suggests a star* (s. 294). Sprachgelehrte werden das *of course* belächeln. Ausgeschlossen ist es immerhin durchaus nicht, daß in dem wohllaut des wortes Astarte ein lockender zauber, eine geheimnisvolle beziehung lag für den dichter, der seine jugendliebe *Morningstar of Annesley* nannte —

Melancholy star,
Whose tearful beam shoots trembling from afar (Harmodia 1814),

und auf diese benennung auch in andern gedichten zurückkommt.

Läßt man jedoch die bedeutung des sterns als sinnbild für Mary gelten, so wird man unter der weiblichen gestalt, in der Manfreds schicksalstern erscheint, gleichfalls sie zu denken haben. Die trügerische hoffnung, die die erscheinung in Manfred erregt und alsbald zerstört, würde Byrons gemütszustand andeuten, als Mary sich von ihm zurückgezogen hatte.

Einige äußerliche ähnlichkeiten zwischen Astarte und Mary ergeben sich zwanglos. Der glanz auf Astartes wangen erinnert an Marys lebhafte gesichtsfarbe. Manfreds schwelgen im klang ihrer stimme, sein wort: *Ich habe die welt durchwandert und deinesgleichen nicht gefunden*, haben ihre parallelen in Byrons verhältnis zu Mary.

Manfred schildert Astarte als eine weiche, lenkbare natur, sanft und milde, geneigt zum mitleid, zum lachen und weinen. Dazu stimmt Marys selbstcharakteristik aus ihren letzten jahren:

Soon led, easily pleased, very hasty, and very relenting, with a heart moulded in a warm and affectionate fashion.

Nach diesem urteil verdient Marys verhalten vielleicht weniger

den wider sie erhobenen vorwurf herzloser koketterie gegen den *lahmen jungen von Aberdeen* als den einer neigung, die sich anfangs über ihre tiefe selbst nicht klar war und dann nicht die entschlossenheit, das kühne wollen aufbrachte, um sich gegen den wunsch oder das vorurteil der angehörigen und der öffentlichen meinung durchzusetzen. Wenn Byrons heldinnen der großen mehrheit nach farblose charaktere ohne initiative und energie des handelns sind, deren ganze und ausschließliche kraft im zähen festhalten und dulden liegt ohne alle fähigkeit des ergreifens oder durchsetzens, so stimmt dies zu dem zeugnis, das Mary sich selbst ausstellt.

Goethe fiel es auf, wie milde und gut und vergebend Byrons frauen seien, wie ganz liebe und hingebung. (5. Juli 1827.) In wahrheit ist sein wenig individualisierter weiblicher typus die ergänzung seiner übermännischen helden, sie finden den mittelpunkt und zweck ihres daseins lediglich im manne. Eine milde frauenhand lindert die qualen der vom lebenskampf wunden. Aus einem in liebe schwimmenden frauenauge fällt ein stäubchen paradiesischen sonnenglanzes in die haß- und flucherfüllte welt. Byron selbst äußerte zu Medwin, daß dieses ideal der *womanly woman*, dieses ideal altmodisch passiver weiblichkeit und Schillerisch angehauchter lyrischer ethik auf Mary zurückgehe.

She was the *beau Ideal* of all my youthful fancy could paint of beautiful; and I have taken all my fables about the celestial nature of women from the perfection my imagination created in her, I say created — for I found her anything but perfection. (*Conversations* s. 65.)

Der letzte wegwerfende satz ist, wenn er nicht absichtliche irreführung und verstellung zur wahrung des geheimnisses war, ein zeugnis der nie verwundenen bitterkeit, daß Mary nicht allen gewalten zum trotz zu ihm hielt, wie er sie ja längst für die wandlung seines wesens zum bösen verantwortlich gemacht hatte.

It never wouls have been, but thou
Hast fled and left me lonely here.
(*One struggle more.*)

Ein weiterer zug der übereinstimmung zwischen Astarte und Mary ist die ausschließlichkeit von Manfreds liebe für sie. Anderseits kann auch Manfred sich, wie Byron, bei aller vergötterung der geliebten nicht vorspiegeln, daß sie für ihn ein annähernd gleiches maß von zärtlichkeit empfinde. Als er bei der aufzählung ihrer eigenschaften zur *tenderness* kommt, bricht er ab und fährt fort: *But that I had for her.*

Vermutlich ließen sich viel mehr ähnlichkeiten aufdecken, ohne die schon von R. Ackermann (*Byron* s. 103) herausgefühlte absicht des dichters, das dunkel möglichst undurchsichtig zu machen. Wie er in seinen memoiren die wichtigsten und entscheidendsten ereignisse und leidenschaften ausließ, *um andere nicht zu kompromittieren* (an Lady Byron, 31. Dezember 1819), so tat er auch hier geflissentlich alles, den schleier nicht zu lüften. Denn daß das verhältnis zwischen Manfred und Astarte sich mit jenen wichtigsten begebenheiten und leidenschaften deckt, unterliegt keinem zweifel, gleichviel, ob der gegenstand von Byrons leidenschaft Mary Chaworth hieß oder wie immer.

Auf *Die tote ohne grab* als eine noch im fleische wandelnde lebendig tote wirft der vergleich mit *To Thyrza*, das zuerst *On the Death of Thyrza* hieß, ein bestätigendes licht. Hier deutet der ausdruck *lowly laid*, in die erde gesenkt, auf eine wirkliche tote und macht den unterschied zu den späteren fiktionen eines sterbefalls fühlbar, so daß sich immer wieder zweifel aufdrängen, wir hätten es bei diesen gedichten dennoch mit zwei verschiedenen personen zu tun.

In *Childe Harold* (III st. 96) wird von *hearts divided* gesprochen, wie man von räumlich entfernten, nicht von toten zu reden pflegt. Manfreds *one without a tomb* greift den schon früher ausgesprochenen gedanken auf: *Without a stone to mark the spot.* (*To Thyrza*, 11. Oktober 1811.)

Mary, die nicht in Annesley geblieben war, den heimkehrenden wanderer zu bewillkommnen, hatte für ihn aufgehört zu sein, war für ihn schlimmer als tot. In dem *Fragment* vom Juli 1816, also in der entstehungszeit des *Manfred*, sagt Byron:

> The absent are the dead, for they are cold
> And never can be what once we did behold.

Von allem, was lebt, ist nur das, was ich sehe, für mich lebendig; darum sind die abwesenden die toten. Sie rauben uns die ruhe, wenn wir sie nicht vergessen können — gleichviel, ob die trennende schranke meer oder land oder beides sei. Alles das paßt auf eine räumlich — nicht eine durch den tod — getrennte, und ebenso der trost: einmal müsse der tod vereinen, was das leben getrennt. Das anderswerden, altern, erkalten, diese traurigen mahnungen der vergänglichkeit sind das eigentlich abstoßende und erschütternde am sterben, mit dem verglichen der tod als das dauerhafte und unveränderliche einen halt und trost bietet. Byron schrieb (10. Februar 1812) an Hodgson:

There is one consolation in Death — where he sets his seal, the impression can neither be melted nor broken, but endureth for ever. I almost rejoice when one I love dies young, for I could never bear to see them old or altered.

Es lag eine gewisse feierliche erhebung darin, an die stelle der entfremdung den tod, an die stelle der moralischen vernichtung — Mary war, als Byron den *Manfred* schrieb, geisteskrank — das leibliche ende treten zu lassen.

XVIII.

Welcher ernst veranlagte dichter hätte nicht über den tod gesonnen? In *To Thyrza* seufzte Byron: Wo bist du nun? — nebenbei bemerkt, gleichfalls ein hinweis auf eine wirklich ab geschiedene, da er den aufenthalt der lebenden doch wußte oder wissen konnte. In dem von Edgcumbe (274) herangezogenen fragment *Harmodia* (Newstead, 8. September 1814) fragt er: Was sind die gewesenen dinge, und wo sind sie? Shelleys vorliebe für transzendentale fragen bot, unterstützt durch Byrons jüngste schwere erlebnisse, dieser nachdenklichen stimmung reiche nahrung. Im *Fragment* grübelt er: Was ist dieser tod? Ist er das, was Manfred ersehnt, *a quiet of the heart?* Ist er jenes ganze, von dem wir ein teil sind? Das leben ist nur ein gesicht.

Was sind die bewohner der unterwelt? Sind es nur millionen zu staub verwester, mit ihm vermengter? O erde, wo sind die vergangenen? Wozu wurden sie geboren?

So grübelt Manfred über das wesen des todes und seine ursache. In seinen worten:

> And then I dived
> On my lone wanderings to the caves of Death

mag bereits der erste gedanke zu Cains geisterflug in das land der toten, das reich des ewigen lebens liegen.

Der von platonischer philosophie durchtränkte Shelley hat Byron vermutlich auf die urbilder hingewiesen. Denn nichts anderes als sie bedeuten Byrons *Phantasms of the World*. Sie waren vor der erde, sie bleiben bestehen, wenn das irdische-im ewigen wechsel ins nichts zurücksinkt. Sie sind vergangene wie zukünftige wesen, verstorbene und ungeborene.

Byrons ewige urbilder sind durchaus im sinne der platonischen idee wesenheit der dinge im gegensatz zu ihrem scheinwesen in der wirklichkeit. *Thou now beholdest as a vision that which is reality*, sagt Luzifer zu Cain.

Über Plato als mittelglied geht eine verwandtschaftsbeziehung von Byrons phantomen zu Goethes müttern, für deren ausgang Goethe auf den Plutarch verwies. (Zu Eckermann, 10. Januar 1830.)

Was zu atmen aufgehört, geht als geistige natur zu ihnen zurück, und sie bewahren es, bis es wieder gelegenheit findet, in ein neues dasein zu treten. Alle seelen und formen von dem, was einst war und künftig sein wird, schweifen in dem endlosen raum ihres aufenthaltes wolkenartig hin und her; es umgibt die mütter, und der magier muß also in ihr reich gehen, wenn er durch die macht seiner kunst über die form eines wesens gewalt haben und ein früheres geschöpf zu einem scheinleben herrufen will.

Für das motiv der wanderung ins reich der abgeschiedenen zur befriedigung höchsten erkenntnisdranges fand Byron einen anregenden hinweis bei Gibbon, in dessen aufsatz über Warburtons *Critical Observations on the Design of the sixth Book of the Aeneid* (*Miscellaneous Works* II) die absicht nachgewiesen wird, zu zeigen, daß des Aeneas hinabsteigen in das schattenreich nichts anderes bedeute als die bildliche darstellung seiner einweihung in die mysterien, besonders in die Eleusinien.

Die geheimlehre der mysterien enthülle den eingeweihten, daß Jupiter und die ganze schar der umherschwärmenden gottheiten nur tote sterbliche seien, eine meinung, der Gibbon sich nicht anschließt.

Manfred erhält in ähnlicher weise durch seine beschwörung des phantoms der Astarte seine weihe für die tiefsten geheimnisse, die nur der tod löst. Das wort *phantom* ist hier keineswegs nur im sinne von erscheinung oder geist zu nehmen, sondern im philosophischen des *urbildes*. Manfred beschwört zu seiner erlösung die seele der geliebten. Mit dem urbilde ihrer persönlichkeit, dem unvergänglichen und unveränderlichen kern ihres wesens, das weder das leben noch der tod zu trüben vermag, hat er sich auseinanderzusetzen, so daß hier schließlich kein besonderes gewicht darauf fällt, ob Astarte eine lebende oder eine tote geliebte ist.

Auch die beschwörung der Nemesis ist zweideutig genug, um sie ebensogut auf eine geistig umnachtete als eine abgeschiedene zu beziehen. Den irren als schatten des gesunden zu bezeichnen, ist eine landläufige redensart.

Hingegen ist Astartes stummheit — mag sie immerhin in Marys zurückhaltung oder der krankhaften neutralität ihres verstörten geistes eine entsprechung haben — ein mit glück und feiner empfindung der gespenstertechnik abgelauschter künstlerischer zug. Das

geheimnis des schweigens erhöht die glaubwürdigkeit des phantoms. Geschwätzige geister wirken läppisch. In die vieldeutige einsilbigkeit der Astarte hingegen legt die phantasie des lesers, geschweige die berufene darstellerin, den ton der überströmenden empfindung und macht sie zum gefühlsausbruch, bei dem das wort versagt. Niemand zweifelt, daß die verheißung der erlösung auch die gewähr der vergebung in sich schließe. Manfred selbst ist davon durchdrungen. In seine seele kehrt ruhe ein.

XIX.

Was er von Astarte gefordert, war eine dreifache aufklärung: 1. die gewißheit, daß er allein die gemeinsame schuld büße, 2. daß Astarte ihm vergeben, 3. daß das maß seiner buße voll sei, daß er sterben dürfe. Im ganzen ist es ein höchst bemerkenswerter unterschied, um wieviel leichter Faust über sein liebesverschulden hinwegkommt als Manfred. Das unschuldige kind Gretchen ist noch in viel höherem grade durch Fausts verschulden zugrunde gegangen als die ebenbürtige geistesgefährtin Astarte durch Manfred. Aber Fausts gewissen, obzwar es sich noch vor der befriedigung seiner liebe regt und nachher unter dem spuk der Walpurgisnacht auch das phantom des seinem schicksal verfallenen Gretchen aufsteigt, macht ihm doch ungleich weniger zu schaffen. Die erscheinung ist eine episodische, nicht eine über leben und tod entscheidende wie im *Manfred*.

Die als böser geist verkörperte gewissensstimme wird sehr charakteristischerweise nur dem kleinen Gretchen zermalmend hörbar, nicht dem kühnen denker Faust. Zwar packt ihn beim anblick ihres elends *der menschheit ganzer jammer an*, aber als ein rettungsversuch gescheitert ist, gaukeln elfen sein eingelulltes gewissen über den vorwurf hinweg. Faust hat noch eine große lebensaufgabe zu erfüllen, die nicht darunter leiden darf, daß ein armes kind aus dem volke ihm zum opfer gefallen.

Der zum handeln berufene muß bis zu einem ziemlichen grade gewissenlos sein. Drückt Mephistos: *Her zu mir!* das erbarmungslose verfolgen der betretenen bahn aus, auch über menschenleben hinweg, so der elfentrost die wiederkehr des inneren friedens im bewußtsein der versöhnung und vergebung.

Bei Manfred arbeitet der gewissensapparat mit einer vehemenz, daß man schon dadurch zur vorstellung einer alles maß der menschlichen sünde übersteigenden schuld getrieben wird, während

die einbeziehung der geschichte des Pausanias den verdacht auf blutschuld lenkt. Manfreds einbekannte schuld ist nur:

> I loved her and destroyed her!
> Not with my hand, but heart, which broke her heart.

Also keineswegs eine größere schuld als die des Faust. Aber um wieviel leidenschaftlicher empfindet und ahndet Manfred seine schuld! Das drama wird geradezu zur tragödie des konfliktes zwischen der persönlichkeit, die sich ausleben will, und dem selbstgericht des gewissens. Es steckt ein stück puritanertum in dieser selbstvernichtenden unerbittlichkeit, das, neben die unerschöpfliche lebensfreude und lebenskraft des Don Juan gehalten, erst den ganzen umkreis der Byronschen natur gibt. Jedenfalls gehört es zu den unbegreiflichkeiten des allgemeinen urteils, daß der dichter der unter der last ihrer verantwortung erliegenden seele in den ruf zynischer leichtfertigkeit kommen konnte.

Wenn es ein gedicht gibt, das gegen das englische erbübel des *cant* gerichtet ist, so diese gewissenstragödie, die der selbstbeschönigung und selbstbeweihräucherung den spiegel strengster, unbarmherzigster selbstverurteilung vorhält.

Während Goethes gütiger geist in milder weisheit gnade für recht ergehen läßt (*ob er heilig, ob er böse, jammert sie der unglücksmann*), zerfleischt Manfreds stolzes übermenschentum sich in verzweiflungsvollen gewissensqualen. Und in so überströmender empfindung bricht die subjektivität des dichters durch, daß er unversehens aus der rolle des Manfred fällt und von seiner dichtergabe spricht. Mit mannesmut nimmt er die schuld auf sich.

> The fault was mine; nor do I seek to screen
> My errors with defensive paradox;
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Mine were my faults, and mine be the reward.
> (Epistle to Augusta.)

Es ist nicht sein wille, daß die schuld vergessen werde, das Cainszeichen soll ihr auf die stirn gebrannt sein, sie soll kenntlich und ihr andenken verflucht sein bei kindern und kindeskindern. Das ritterliche wesen der Byronschen helden äußert sich dem weibe gegenüber darin, daß sie alle verantwortlichkeit des handelns auf sich nehmen. Das weib ist im schlimmsten falle die verführte. Den mann als den urheber der tat trifft auch die schuld. Er hat sie zu vertreten. Manfred sagt:

> Her faults were mine — her virtues were her own.

In *Stanzas to Music* (1814) heißt es:

> Oh, thine be the gladness, and mine be the guilt,
> Forgive me, adored one, — forsake if thou wilt.

Daß Astarte ihn nicht verabscheue, daß er für beide strafe und buße leide, ist alles, was Manfred an trost erfleht.

Im *Faust* steht das konkrete poetische interesse, im *Manfred* das psychologische im vordergrunde. In *Manfred* bildet das gewissen einen wesentlichen teil seiner persönlichkeit. Es erscheint als seiner menschheit bestes teil, macht ihn aber dennoch lebensunfähig, indem es eine unüberwindliche schranke zwischen ihm und der welt aufrichtet.

Nicht aus starrsinn oder hochmut weigert sich Manfred, die buße auf sich zu nehmen, die der Abt von ihm fordert, sondern weil es keine heiligende kraft frommer werke gibt, die aus dem freien geist das lebendige gefühl der eigenen sünden, des eigenen unrechts, des leidens und der selbstvergeltung zu bannen vermöchte. Größer als strafen, fasten und alle pein sind die eingeborenen qualen jener tiefen verzweiflung, die der ohne höllenangst, an sich genügende gewissensvorwurf bedeutet.

> there is no future pang
> Can deal that justice on the self-condemned
> He deals on his own soul.

Das einzige, was Manfred in den staub gebeugt und ihn tiefste erniedrigung gelehrt, war seine eigene verzweiflung. Es ist dabei von nicht zu überschätzender bedeutung, daß die ungeheure wucht dieses schuldgefühls nicht etwa durch die verfehlung gegen ein herrschendes moralgesetz auf Manfreds seele gewälzt wird. Ein schuldgefühl über die unerlaubte neigung, wenn eine solche zugrunde läge, wird nirgends ausgedrückt. Manfreds verantwortungsgefühl folgt einer ganz persönlichen richtschnur. Daß er die geliebte unglücklich gemacht, ist sein verbrechen, von dem er sich nicht lossprechen kann.

Diese aufs höchste gesteigerte macht des eigenen gewissens wird im *Manfred* zur obersten instanz aller irdischen und geistigen gewalten.

Die naturgeister, die nicht kamen, als Manfred sie bei dem unsterblichen rief, gehorchen ihm, sobald er sie bei dem stärkeren fluche bannt, der auf seiner seele lastet. Aber die verzweifelte inbrunst dieser schuldbewußten liebe vermag zugleich, was weder dem Ariman noch der Nemesis gelingt, sie bringt Astarte zum reden.

Es gibt für die sittlich empfindende seele, die sich gegen ihr eigenes verschulden aufbäumt als gegen ein wider die natur über sie verhängtes gewalttätiges übel, nur eine möglichkeit der befreiung: die vergebung dessen, der durch sie geschädigt wurde. Nur das vergebene kann vergessen und vergangen sein. Nur die vergebung löscht die vergangenheit aus. Manfreds sehnsucht kann nur durch Astarte erfüllt werden. Ihre verzeihung allein macht ihn todesreif. Mit dieser reife hat er aber auch gewissermaßen die vollmacht zum tode erlangt.

XX.

Byron legte bekanntlich großes gewicht auf Manfreds letzte worte:

> Old man 't is not sò difficult to die.

Als Murray sie eigenmächtig wegließ, schrieb ihm Byron (12. August 1817):

> You have destroyed the whole effect and moral of the poem by omitting the last line of Manfred's speaking.

Er selbst wünschte sich, als er mit dem vorgefühle nach Griechenland ging, daß er dort sterben werde, es möchte in tätigkeit sein als gutes ende eines traurigen daseins. Und bitter fügte er hinzu:

> But as I have not been famous for my luck in life, most probably I shall not have more in the manner of my death.

Er hatte einen schauder davor, auf einem krankenbett dem tode zum opfer zu fallen. Freiheit im tode erschien ihm als dasjenige, was mit dem sterben versöhne und es leicht mache. Nicht freiheit in der form des selbstmordes, der, mit wenigen ausnahmen, auch nur eine form des zwanges und vielleicht die des allerstärksten ist, sondern freiheit in dem sinne, daß der tod dem willen des sterbenden aufs vollkommenste entspreche. Aufgedrungenes in eigentum verwandeln ist dem schicksal gegenüber höchstleistung starker charaktere.

Manfred stirbt sozusagen aus eigener machtvollkommenheit, nicht indem er hand an sich legt, sondern indem er den tod aufnimmt in seinen willen. Er stirbt, weil er mit dem leben, das für ihn nur eine vergangenheit war, abgeschlossen hat.

Die dämonen können ihm nichts anhaben. Er entgeht dem Luzifer noch in ganz anderem sinne als Faust dem teufel. Da er mit dem bösen niemals einen pakt geschlossen, sich ihm unter

keinerlei bedingung gefügt, kann auch von keiner rettung die rede sein. Sterbend verscheucht er Luzifer mit dem ihm ins gesicht geschleuderten bekenntnis seiner geringschätzung:

> Thou didst not tempt me, and thou couldst not tempt me;
> I have not been thy dupe, nor am thy prey,
> But was my own destroyer, and will be
> My own hereafter.

Im tode triumphiert Manfreds stolze, unbeugsame persönlichkeit. In ihm wird nicht der immer strebende gerettet, sondern die unzerstörbare persönlichkeit behauptet sich siegreich. Nicht die alles vermögende liebe spricht hier das letzte wort, sondern die alle widerstände bewältigende kraft der persönlichkeit. Faust erringt einen sieg des geistes über die materie, Manfreds ich siegt, indem es sich durchsetzt. Sein letztes entscheidendes geschick gestaltet seine souveräne persönlichkeit aus sich heraus, wie die pflanze von innen heraus sich zur blüte und frucht entwickelt. Aus seinem selbstgefühl, nicht aus dem vertrauen auf eine höhere macht, fließt seine zuversicht, daß er dem bösen nicht verfallen könne. Der endgültige eindruck ist nicht zerknirschung, sondern stolz und erhebung.

Wohin Manfreds seele ihren flug nimmt, wird nicht ausdrücklich gesagt, kommt auch für Manfred nicht wesentlich in betracht. Byron scheut sich, in die letzten abgründe des erkennens mit der dämmerhaft schwälenden fackel seiner dichterphantasie hineinzuleuchten. Während seiner schweren erkrankung auf der pilgerfahrt (1811) blickte er auf den tod lediglich als die erleichterung seiner leiden:

> without a wish for an afterlife but a confidence that God who punishes in this existence had left the last asylum for the weary.

Er wollte mit der unsterblichkeit nichts zu tun haben. Wir seien elend genug in diesem leben, ohne die dummheit, über ein anderes nachzudenken. (An Hodgson, 5. September 1811.)

Später erst machten sich die einflüsse einer transzendentalen philosophie auf seine anschauung der letzten dinge geltend. Im *Dream* spricht er von *the things misnamed Death and Existence.* Allein Byron erwirbt auch im späteren verlauf weder Shelleys extatische todesbegeisterung, noch Goethes klare zuversicht, die auf die frage: was ist der tod? antwortet: die erfüllung alles dessen, was wir gesehnt, gehofft, geträumt, gefürchtet. Seine helden haben das heilig glühende herz nicht, das vor dem tode rettet. In

Manfred bricht der unsterblichkeitsglaube mehr als schüchterne voraussetzung denn als überzeugung durch. Auf den abschiedsgruß der Nemesis: *Für eine zeit leb wohl!* versetzt er: *Wir treffen uns also wieder? Wo? Auf erden?*

Im *Cain* ist bezeichnenderweise die unsterblichkeitshoffnung dem Luzifer in den mund gelegt, und zwar in nichts weniger als ironischem sinne. Mit einer Horazischen wendung sagt er zu Cain: *Du kannst nicht völlig sterben.* Er läßt ihn ahnen, daß der tod ein anderes leben sei, ein vorspiel der erkenntnis großer geheimnisse. Und Cain wäre bereit, den tod zu wagen, wenn sterben die brücke zum schauen ist.

Auch verweist Luzifer Cain auf die verheißung des schöpfers, daß der tod ein anderes leben sei, und gibt ihm den aus der tiefe von Byrons eigenem gemüt geschöpften rat, der sterbliche solle sich mit dem unklaren gefühl seiner unsterblichkeit begnügen. Der weltenflug führt zu der erkenntnis, daß der zustand des lebenden menschen nur eine unter vielen möglichkeiten sei. Ob diese erkenntnis glück oder unglück bedeute, komme wie bei allen geistesfragen nur in zweiter linie in betracht.

Byrons großartige auffassung des persönlichkeitsbegriffes, der individualität als des einmaligen und einzigen, mochte bei Goethes bewunderung in erster linie mitreden. Ist doch eine seiner großen lobpreisungen der persönlichkeit mit bezug auf den Euphorion der chorführerin in den mund gelegt:

> Wer keinen namen sich erwarb, noch edles will,
> Gehört den elementen an.
> — — — — — — — — — — — — — — — —
> Nicht nur verdienst, auch treue wahrt uns die person.

Zu Eckermann sagte er (19. Oktober 1823), Byrons persönlichkeit sei von solcher eminenz, wie es nicht dagewesen und wohl schwerlich wiederkommen werde.

XXI.

Den ausschlag für sein tiefes interesse hat jedoch der romantiker in Byron gegeben. Treitschke (*Historische und politische aufsätze* I) nennt ihn einen fleisch gewordenen traum der romantik. Aber während das durchdringende verständnis, das der historiker Byrons persönlichkeit entgegenbringt, nur eben darunter leidet, daß ihm, dem reinen verstandesmenschen, der sinn für die romantik abgeht und von ihm infolgedessen auch Byrons bedeutung für sie

und sein wesen als romantischer dichter nicht richtig gewertet wird, verfügt natürlich Goethe über den tiefsten einblick. Er versteht unter romantik die synthese des barbarischen — wie er im alter den sturm- und drangstil seiner eigenen jugend nennt — mit dem klassischen (Minor I 37). So bot sich ihm wie von selbst für die darstellung dieser poetischen gattung, die er im *Faust* anstrebte, als repräsentatives talent für die neue zeit die aufs höchste individualisierte gestalt Byrons dar.

Byron war romantiker wider willen oder ohne bewußtsein. In seiner widmung des *Marino Faliero* (Ravenna, 14. Oktober 1820) erwähnt er den großen kampf, der in Deutschland wie in Italien entbrannt sei zwischen dem, was sie klassisch und romantisch nennen — ausdrücke, die in England, als er es verließ, noch nicht gegenstand einer klassifizierung gewesen seien. Zwar griffen einige skribenten Pope und Swift an, aber niemand hielt sie wert, eine sekte aus ihnen zu machen. Er selbst fände es so geschmacklos, daß er nur ungern glauben würde, es hätte sich in letzter zeit etwas derartiges gebildet. Auch Byrons einseitiges bekenntnis im *Don Juan* (III 110) widerspricht Goethes versuch einer aussöhnung des klassischen und modernen. Aber die romantik, die Byron in der theorie verwarf, lebte in seinen werken. Seine phantasie war von ihr durchtränkt. Selbst jener zug des unbefriedigten, des krankhaften in ihm fügte sich in Goethes gesamtbild des romantischen und erhielt seinen letzten abschluß durch das revolutionäre und futuristische, dem sich in dem frühvollendeten noch der glanz der ewigen jugend gesellte.

Die romantik im allgemeinen, als poetische gattung, scheint im Knabenlenker ausgedrückt, den Goethe mit dem Euphorion identisch erklärte (Eckermann), die romantische poesie in ihrer individualisierten verkörperung als Lord Byron aber im Euphorion.

Er ist der sprößling des griechischen ideals, das in seiner alten heimat dem untergang geweiht ist (die zum opfertode bestimmte Helena), und des germanischen geistes, der sich den klassischen boden erobert, sich selbst aber in überschwängliche bewunderung an die antike schönheitsidee verliert. Euphorion steht somit zwischen sinnlicher natürlichkeit und abstrakter geistigkeit mitten inne — ein nackter genius, aber ohne flügel, faunenartig, aber ohne tierheit. Die zwei kennzeichnenden eigenschaften der romantik — bodenständigkeit bei hochfliegender idealität — drücken sich im Euphorion aus, indem er seinen fuß wohl auf

den festen boden der wirklichkeit setzt, dieser ihn aber gegenwirkend in die höhe schnellt, so daß er an das hochgewölbe rührt.

Das spezifisch Byronisch-persönliche erscheint in der zweiten hälfte von Euphorions kurzer laufbahn. Der götterliebling darf den himmlischen ihre attribute rauben, neckisch, tollkühn, ganz temperament, ganz dämon. Er darf sich, menschliche entwicklungsstufen überspringend, zum heros steigern, todesmutig, todesbereit, ohne irdische hemmungen. Nichts in dieser apotheose ist wahrer der wirklichkeit abgelauscht als die hohe selbstverständlichkeit, mit der Euphorion ohne alle wehleidige sentimentalität für das erhabene ziel einer fremden allgemeinheit von menschen seine persönlichkeit hingibt — nicht aus liebe, sondern aus edler begeisterung. Diese begeisterung täuscht ihn über das seiner leistungsfähigkeit beschiedene maß. Er vertraut auf das wachsen der kraft mit dem höheren zweck. Der ohne flügel geborene nimmt für ein sich entfaltendes flügelpaar, was in wirklichkeit nur die falten seines gewandes sind.

Der dämonische egoismus der Byronschen subjektivität schwingt sich in der von jeder selbstsucht losgelösten hingabe an das werk der völkerwohlfahrt über sich selbst. Er geht über seine kraft hinaus und zerschellt.

> Wolltest herrlichstes gewinnen,
> Aber es gelang dir nicht —

Ein ruhmeszeugnis, das zugleich ein allgemeines menschenlos ausdrückt: *Wem gelingt es? Wer erreicht es?*

Goethe scheint damit auch anzudeuten, daß in Byrons genius die romantische poesie sich über sich selbst erhebe. Er glaubte ihr ende mit Byrons tode gekommen. Er ist der letzte aus dem geiste der antike geborene dichter, mit dem das klassische ideal entschwindet. Dem epigonen bleibt nur sein gewand, die klassische form — auch sie ein unschätzbares gut:

> Es trägt dich über alles gemeine rasch
> Am äther hin, so lange du dauern kannst.

Die charakteristik Byrons im trauergesang vereint mit edelster anerkennung —

> Dir in klar' und trüben tagen
> Lied und mut war riesengroß —

das tiefste verständnis der persönlichkeit Byrons und dessen, was ihm schicksal wurde, das sonderbare gemenge von willkür und fatalismus.

Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose netz,
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit sitte und gesetz.

Lady Byron äußerte über Goethes Byron-urteile: *they were true, and prove wonderful insight.* (Lovelace 116.)

Goethes altersweisheit zieht die abrechnung eines menschenlebens nicht aus dem, was er erreicht, sondern aus dem, was er erstrebt hat. Die absicht, nicht die tat entscheidet. Euphorion-Byron, der typische jüngling, dessen leben gewaltsam endet ohne naturgemäße lösung seiner spannungen, empfängt vom chor die feierliche anerkennung seines höchsten wollens (*Doch zuletzt das höchste sinnen* —). Für denjenigen, der nur das tatsächlich vollbrachte sieht, läge nichts vor als der traurige todessturz eines hoffnungsvollen knaben, ohne jeden nachweisbaren gewinn.

Nicht weniger, sondern mehr denn je, muß es uns unter den heutigen weltverhältnissen ein freundlicher, ja ein erhebender gedanke sein, daß der letzte gruß des abendländischen Europa an den scheidenden Byron, freilich zugleich die höchste ehrung, die es zu vergeben hatte, Goethes verse waren: *Ein freundlich wort kommt eines nach dem anderen.* Goethe hatte bei seiner beurteilung Byrons jene schwierigkeit überwunden, die für den überlegt urteilenden den kern seiner aufgabe trifft: den zu beurteilenden mit seinem individuellen maß zu messen, nicht die eigene richtschnur an ihn zu legen. Goethe wußte am besten, daß die natur sich in den stark ausgeprägten individualitäten, die ihre höchste äußerung bilden, nicht hofmeistern läßt, wußte es besser als England, das land der unantastbaren überlieferung und des strengen konservatismus. Daher kommt es, daß Byron in der entwicklung der deutschen literatur mehr als in der seiner heimat eine wichtige, nicht auszuscheidende und nicht zu umgehende staffel bildet.

Die letzten gründe für die strenge, mit der sein vaterland ihn verstieß, und für die kühle kargheit, mit der es ihm seinen nachruhm zumaß, liegen in der ein herzliches verständnis ausschließenden wesensverschiedenheit zwischen Byron und dem durchschnittsengländer. Er erweckte bei seinen landsleuten das mißtrauen und die antipathie, die dem vollblutengländer das fremde einflößt. Die drei britischen ureigenschaften sind: das orthodoxe einbekennen zum überlieferten glauben, der politische und soziale konservatismus, der nationale chauvinismus. Byron aber warf die ganze stürmische

wucht seines genies gegen diese dreifache konvention. Er verlor dabei die herrschaft über sich und gab in rücksichtslosen selbstenthüllungen sein innerstes preis, zerfaserte und zerfleischte es vor den augen der welt, daß das englische anstandsgefühl davon verletzt ward. Und trotzdem er in seinem herzen immer Engländer von echtem schrot und korn und England auch dem verbannten stets das erste land der erde blieb, wurde er daheim als rebell gebrandmarkt. Er hatte fremde länder, fremde menschen, fremde kulturen gesehen, und seine ansichten waren durch sie hindurchgegangen. Das verzieh man ihm jenseits des kanals nicht, daß er vergleiche anstellte.

Goethe sagte es den Engländern schon in seinem nachrufe für Byron (Medwin, *Conversations*, 1842) ins gesicht, sie hätten keine ursache, Lord Byron seine fehler vorzuwerfen. Wenn er fehle, so fehle er als Engländer, und zu Eckermann sagte er (24. Februar 1825):

> Lord Byron ist zu betrachten als mensch, als Engländer und als großes talent. Seine guten eigenschaften sind vorzüglich vom menschen abzuleiten, seine schlimmen, daß er ein Engländer und ein Pair von England war; und sein talent ist inkommensurabel.

Wien. Helene Richter.

DAS »ARGUMENT« IM EGERTON MS. VON BYRONS *BRITISH BARDS*.

Ein beitrag zur chronologie der satire.

Bekanntlich hat Byron zu seiner Jugendsatire auch eine gedrängte inhaltsübersicht geschrieben, die Dallas[1]) zum ersten male veröffentlichte und E. H. Coleridge[2]) zuletzt wieder abgedruckt hat. Dieses »Argument« gibt dem, der sich mit den *English Bards* näher beschäftigt, einige rätsel auf: insbesondere erhebt sich die frage, auf welche redaktion es sich bezieht, und — im anschluß daran — wann es niedergeschrieben wurde.

I.

Nach dem zusammenhange bei Dallas könnte man meinen, es handle sich bei diesem »Argument« um die inhaltsangabe der *editio princeps*. Dieser ansicht scheint auch Coleridge zu sein; und Maier[3]) spricht geradezu vom »Argument« zur ersten ausgabe. Allein, dagegen läßt sich doch recht viel einwenden, und so hat zb. Eimer[4]) in richtigem empfinden nur vorsichtig vom »Argument«, das »für die satire« beabsichtigt gewesen sei, gesprochen.

Daß sich das »Argument« nicht auf die erste ausgabe bezieht, ist leicht nachzuweisen. Vergleicht man nämlich beide miteinander, so ergibt sich folgendes:

Die ersten 440 verse der ersten ausgabe gibt das »Argument« inhaltlich ohne auslassung an. Dann aber sind die 20 verse über die Oper nicht erwähnt (E.B. z. 618—637)[2]).

---

[1]) *Recollections* s. 46.

[2]) *The Works of Lord Byron. Poetry* Vol. I 305. (Nach dieser ausgabe auch im folgenden die zitate aus den E[nglish] B[ards].)

[3]) Hans Mayer, *Entstehungsgeschichte von Childe Harolds Pilgrimage* ... s. 2 anm.

[4]) Engl. stud. 44 s. 475.

Ferner schweigt das »Argument« ganz über Carlisle, was recht auffällig ist, da Byron selbst Pillans, der nur einmal genannt wird (E.B. 515), in der inhaltsangabe nicht übergeht. Auch sich selbst hätte er in diesem zusammenhange wohl nicht ausgelassen (E.B. 726 varia lectio).

Bedenklich ist ferner, daß das »Argument« nicht Henry Kirke White nennt (E.B. 831 ff., d. i. ein längerer abschnitt nebst fußnote). Und endlich ist auch nicht der verse auf Walter Scott gedacht (E.B. 911 ff.) mit der bekannten kurzen rekapitulation der opfer der satire, also eines sehr wesentlichen teils der ersten ausgabe.

Nach all dem wird man das »Argument« kaum noch ernstlich auf die *editio princeps* beziehen können; es muß vielmehr eine kürzere fassung zugrunde liegen. Welche ist dies aber?

Es darf vorweg bemerkt werden, daß die zwei ersten erhaltenen redaktionen der *English Bards, and Scotch Reviewers* für uns nicht in frage kommen. Im »Argument« ist nämlich auf einige dichter bezug genommen, die in Murray B noch gar nicht vorkommen[1]), wie Lord Holland. Umgekehrt erwähnt diese redaktion Pratt, der hingegen im »Argument« fehlt, da Pratt später wieder ausgeschieden wurde. Ein genauerer bericht über die vergleichung erübrigt sich wohl damit.

Nachdem nun so *editio princeps* und Murray A und B ausscheiden, bleibt uns nur noch das Egerton Ms. 2028 der *British Bards* übrig. Dieses besteht aus zwei teilen, einem gedruckten, den wir vorläufig Egerton I, und einem durch handschriftliche zusätze (meist auf besonderen, hauptsächlich am schluß des ganzen ms. befindlichen blättern) erweiterten, den wir vorläufig Egerton II nennen wollen[2]).

Wie wir gleich sehen werden, kommt auch Egerton I hier nicht in betracht.

Im Januar 1809 wurde Dallas mit dem Ms. Egerton I der

---

[1]) Murray A braucht nicht besonders verglichen zu werden, da diese fassung bekanntlich wörtlich in Murray B enthalten ist.

[2]) Ich sage »vorläufig«; natürlich umfaßt Egerton mehrere redaktionen (mindestens vier). Bis zum erscheinen [m]einer ausgabe der *British Bards* (d. h. des gesamten Egerton Ms. 2028) möge es mit genannten zwei »teilen« sein bewenden haben. Die druckerfrage von Egerton I harrt übrigens immer noch der lösung.

Satire bekannt; ein für die textgeschichte der *English Bards* wichtiges ereignis. Alsbald veranlaßte er nämlich seinen vetter Byron zu verschiedenen änderungen und zusätzen. Namentlich diese letzteren sind für uns wichtig, da sich im »Argument« namen von dichtern befinden, auf die Byron erst durch Dallas noch besonders hingewiesen wurde, die also logischerweise in Egerton I noch nicht vorkommen konnten. Es handelt sich um die folgenden:

Vor allem Grahame, der an die stelle des oben erwähnten Pratt trat[1]). Ferner die *authors of the Greek anthology* (E.B. 881—890) — in Egerton II auf einem zusatzblatt.

Das »Argument« bezieht sich somit auf Egerton II, d. h. die erweiterte redaktion der *British Bards*, wie sie in Ms. Egerton 2028 gedruckt und mit gewissen handschriftlichen zusätzen versehen vorliegt[2]).

II.

Damit kommen wir zur Chronologie. — Glücklicherweise gestattet der briefwechsel Byrons mit Dallas eine einigermaßen sichere datierung der einzelnen zusätze und damit auch eine annähernde feststellung der entstehungszeit des »Arguments«.

Zeitlich der erste zusatz zu den (gedruckten) *British Bards* (= Egerton I) ist der abschnitt auf Crabbe. Diese verse sandte Byron seinem vetter am 25. Januar 1809[3]). Darauf folgt der abschnitt auf die *authors of the Greek anthology*, der kurz vor dem 6. Februar 1809 verfaßt sein muß, da Dallas die diesbezügliche antwort von diesem tage datiert[4]). Diese beiden zusätze sind im »Argument« noch erwähnt. Somit wäre der 6. Februar 1809 der gesuchte *terminus a quo*.

Wann der dichter das »Argument« wieder *ad acta* legte, ließe sich am sichersten noch auf folgende weise ermitteln:

---

[1]) Die änderung geht auf Dallas zurück; vgl. Recollections s. 34 (wegen des *satirized gentleman*).

[2]) Ob und inwieweit freilich diese redaktion ihrerseits die unmittelbare vorlage für die erste ausgabe bildete, wird noch nachzuweisen sein.

[3]) Vgl. den brief in *The Works of Lord Byron. Letters and Journals* ed. by Rowland E. Prothero. Vol. I 211. Die verse sind übrigens, soweit ich es übersehen kann, handschriftlich nur in diesem schreiben erhalten, und befinden sich nicht in Egerton.

[4]) *Recollections* s. 39.

Byron hat die zusätze bezüglich Carlisle, White, Scott und die oper nicht mehr angeführt. Das datum der niederschrift des zeitlich ersten dieser zusätze würde den zeitpunkt bezeichnen, an dem der dichter aus irgendeinem grunde nicht mehr daran ging, das »Argument« entsprechend zu erweitern und zu vervollständigen. Hier kommt nun der 12. Februar 1809 als *terminus ad quem* in betracht[1]).

So läßt sich also ermitteln, daß Byron das »Argument« in der zeit zwischen dem 6. und 12. Februar 1809 verfaßt und niedergeschrieben hat.

Anhang.

Zu dem folgenden wörtlichen abdruck des »Arguments« sei folgendes vorausgeschickt:

Die notwendigkeit, den text noch einmal hier abzudrucken, dürfte vorliegen, namentlich, wenn man die abdrücke bei Dallas und Coleridge vergleicht. Keiner von beiden wird dem original ganz gerecht: während aber Coleridge ohne erkennbaren grund zwischen dem text bei Dallas und in Egerton einen kompromiß herstellen zu wollen scheint, dürfte Dallas seinerseits ein bestimmtes prinzip verfolgt haben. Dieses, glaube ich, war sein bestreben, einen druckreifen text zu geben, wobei sich die abweichungen vom original mit konsequenz ergaben. Ich habe seine abweichungen zum vergleich unter meinen abdruck gesetzt, wenn sie auch für die textgeschichte kaum von positiverem wert sind.

Die zeilenzählung ist von mir eingesetzt; im textinnern

---

[1]) D. h. verse auf Carlisle; Prothero I 213. Dallas erhielt sie schon *in the course of the printing*. Diese verse waren noch gegenstand weiterer änderungen und zusätze (vgl. brief vom 19. Februar 1809 Prothero I 214). Zur chronologie der anderen zusätze noch kurz folgendes:

Der angriff auf die oper entstand am 21. Februar 1809 (Coleridge I 347 anm. mit guten nachweisen). Für White — handschriftlich weder im briefwechsel noch im ms. — und die nachträge zu Scott (nur in Egerton) haben wir kein datum überliefert. Wahrscheinlich stammen sie aus der zeit vor dem 15. Februar 1809 (vgl. Brief bei Prothero I 213 anm. 3). Byron spricht da von ca. 30—40 versen *for addition*, ohne aber deren inhalt näher zu bezeichnen. Da die anderen zusätze bereits datiert sind und unsere beiden nur noch übrigbleiben, wird der dichter wohl die 18 + 18 zeilen zu White und Scott meinen. Andere zusätze, noch dazu von solchem umfang, sind nicht mehr im ms.

wurde die bezeichnung derjenigen seiten des Egerton Ms. eingefügt, auf denen das »Argument« steht. Dabei bedeuten [4] und [5] die vorderseiten, [4-] und [5-] die rückseiten von blatt 4 und 5. Wie aus dieser art der numerierung ersichtlich, sind im ms. ursprünglich nur die blätter gezählt gewesen (die betreffenden zahlen sind mit kleinen ziffern in der rechten oberen ecke vermerkt); die bezeichnungen [4-] und [5-] stammen erst aus neuerer zeit.

Die anmerkungen unmittelbar unter dem text sind meine textkritischen; die unter diesen beziehen sich auf die bewußten abweichungen des abdruckes bei Dallas vom original.

Die kleinen unstimmigkeiten bei Coleridge habe ich unerwähnt gelassen.

Argument. [4]

The Poet considereth times past and their poesy, —
maketh a sudden transition to times present —
is incensed against Bookmakers — revileth W. Scott
for cupidity, with notable remarks on Master
[5] Southey — complaineth that Master Southey
hath inflicted three poems epic and otherwise
on the Public, — inveigheth against W^{m}. Words-
worth but laudeth M^{r}. Coleridge and his elegy
on a young aß — is disposed to vituperate M^{r}.
[10] Lewis — and greatly rebuketh Thomas Little
(the late) and Lord Strangford, — recommendeth
M^{r}. Haylay to turn his attention to Prose —
and exhorteth the Moravians to glorify M^{r}.
Grahame. — Sympathiseth with the Rev^{d}. — Bowles, &
[15] [4-] deploreth the melancholy fate
of Montgomery, breaketh out into invective

---

4 Hinter *cupidity* (komma dann gestrichen) ist *and balladmongering,* übergeschrieben.

10 Vor *and* ein undeutlicher einzelner buchstabe (*b? h?*) durchgestrichen.

---

1 *poet;* hinter *poesy* kein komma. 3 *book-makers.*
6 Komma hinter *poems*, dsgl. hinter *otherwise.*
7 *public;* Wm., hinter *Wordsworth* Komma. 8 *Mr.* 9 *ass, Mr.*
11 Vor *Lord* hat Dallas *the*, hinter dem namen kein komma.
12 *Mr., prose.* 13 *Mr.* 14 Hinter *Grahame* kein punkt.
14 *sympathizeth,* Rev., *&* aufgelöst.
16 Hinter *Montgomery* gedankenstrich statt komma.

against the Edinburgh Reviewers, calleth them hard
names, harpies and the like, apostrophizeth
Jeffrey and prophisieth, — Episode of Jeffrey & Moore,
[20] their jeopardy and deliverence, portents on the
morn of the Combat, the Tweed, Tollbooth, Frith
of Forth and Arthur's seat severally shocked,
descent of a Goddeß to save Jeffrey, incorporation
of the Bullets with his Sinciput & occiput,
[25] Edinburgh Reviewers en maße, L^d. Aberdeen,
Herbert, Scott, Hallam, Pillans Lambe, Sydney
Smith, Brougham &^c. — L^d. Holland applauded
for dinners and [5] Translations, — The Drama —
Skeffington Hook, Reynolds, Kenny, Cherry &^c. —
[30] Sheridan Colman & Cumberland requested to
write, — return to Poesy — Scribblers of all sorts —
Lords sometimes rhyme, much better not — Hafiz,
Rosa Matilda & X. Y. Z. — — Rogers, Campbell
Gifford &^c. true poets, Translators of the Greek

---

22 Es kann auch *Firth* herausgelesen werden.
24 Am ende von *Sinciput* eine änderung, vielleicht *t* aus *d?*
25 *en* aus *in* geändert.
29 Am Ende von *Skeffington* etwas herumgebessert.
32 Hinter *sometimes* steht *rhyme* durchgestrichen, dahinter wieder *rhyme*.
34 Vor *Translators* steht *Authors of the* durchgestrichen.

---

17 Hinter *Reviewers* gedankenstrich statt komma.
18 Hinter *harpies* komma; hinter *like* gedankenstrich statt komma.
19 Hinter *prophisieth* kein komma; *&* aufgelöst.
20 Hinter *deliverence* semikolon. 21 *combat,* dahinter semikolon; *Tolbooth*.
22 *and Arthur's seat* ausgelassen; hinter *shocked* semikolon.
23 *goddess;* hinter *Jeffrey* semikolon.
24 *bullets; sinciput; &* aufgelöst; hinter *occiput* gedankenstrich statt komma.
25 *Reviews; masse*, dahinter gedankenstrich statt komma; *Lord* ausgeschrieben. 26 Hinter *Pillans* komma.
27 Vor *Lord* (ausgeschrieben) hat Dallas *the*.
28 *translations,* dahinter kein komma; hinter *Drama* semikolon statt gedankenstrich. 29 Hinter *Skeffington* komma; hinter *Cherry* komma; *&c.*
30 Hinter *Sheridan* komma, dsgl. hinter *Colman; &* aufgelöst; statt *requested* *called upon*. 31 Hinter *write* kein komma; *Return*, *poesy*, *scribblers*.
32 Hinter *rhyme* semikolon.
33 Hinter *Matilda* komma; *&* aufgelöst; hinter *Z* nur ein gedankenstrich; hinter *Campbell* komma.
34 Hinter *Gifford* komma, dsgl. hinter *&c.*; hinter *poets* gedankenstrich statt komma.

[35] Anthology, Crabbe, — Darwin's Style —
Cambridge — Seatonian prize — Smythe
Hodgson — Oxford — Richards — Poeta
loquitur — Conclusion. —
[5 -] Intended Argument —

---

40 Rückseite von blatt 5 [5 -] ist leer; längs des linken randes der oberen hälfte steht nur *Intended Argument*, wahrscheinlich von Dallas' hand.

---

35 Hinter *Anthology* gedankenstrich statt komma; hinter *Crabbe* kein komma; *style*. 36 *Prise;* hinter *Smythe* gedankenstrich.
38 Hinter *Conclusion* kein gedankenstrich.

Erlangen (z. z. im heeresdienst). Gustav Budjuhn.

EIN UNBEKANNTER BRIEF BYRONS AN DR. KENNEDY.

In der Autographensammlung Varnhagens von Ense findet sich als einziges manuskript von des dichters hand ein brief Byrons an Dr. Kennedy, der meines wissens bisher noch niemals veröffentlicht wurde [1]). Es ist ein gefalteter briefbogen in kleinoktav (10,5 × 16,6 cm), von dem nur das erste blatt beiderseitig beschrieben ist, während die vierte seite als adresse die aufschrift "Dr. Kennedy" trägt.

Es hat Varnhagen viel mühe gekostet, sich diesen kostbaren besitz zu verschaffen. Fast alle seine korrespondenten in England, wie Grote, Milnes und Amely Bölte, hatte er lange damit geplagt, für ihn nach diesem seltenen autographen zu fahnden; endlich gelang es Robert Neville Lawley, des schatzes habhaft zu werden. Lawley war rittmeister im 2. garderegiment (*2nd Life Guards*). Ursprünglich vielleicht eine badebekanntschaft Varnhagens, trat er später auch in literarische beziehungen zu dem deutschen schriftsteller, indem er in seinem buche über den general Seydlitz (1852) [2]) die Seydlitz-biographie Varnhagens (1834) mit dessen erlaubnis ausgiebig benutzte. Erhalten sind in Varnhagens sammlung dreizehn briefe, die Lawley teils auf Englisch, teils in ziemlich gutem Deutsch an seinen Berliner gönner richtete. Aus diesen briefen ergibt sich die geschichte des autographen. Nachdem Lawley im Februar und März des jahres 1848 mehrmals über seine vergeblichen bemühungen berichtet hatte, kann er endlich am 2. Mai folgendes mitteilen:

---

[1]) Auch Prothero, *Letters and Journals of Lord Byron*, VI 338 und 347, druckt nur die beiden von Kennedy selbst mitgeteilten briefe ab (*Conversations on Religion with Lord Byron and others*, Paris 1830, Appendix s. 236—40).

[2]) Katalog des Britischen Museums, supplement: *General Seydlitz: a military biography*, XII u. 190 ss. London 1852 (*For private circulation only*).

Mein verehrter Freund,

... Ich erlaube mir Ihnen, hoffend, daß Sie Sich ganz wohl befinden, anzuzeigen, daß ich einen Autograph von dem großen Byron in Händen habe. Jedoch wünsche ich nicht, denselben der Post anzuvertrauen, ehe ich von Ihnen gehört habe. Der Autograph ist ein kurzer Brief, welchen Byron an seinen Arzt schrieb, im Jahre 1823.

Und am 30. Mai übersendet er den autographen:

Hochgeehrtester Herr und Freund!

... Einliegend behändige ich Ihnen den Brief von dem berühmten Byron, welchen ich Ihnen versprochen habe, und erlaube mir Ihnen zu bemerken, daß ich diesen Autograph für einen besonders werthvollen halte.

Der brief Byrons an Kennedy lautet:

Dec. 26, 1823 —

Dear Sir

I am too much employed to write. — Neither of these reports are true, and I presume that it is neither unjust nor ungracious to request that you will do me the favour of contradicting the words to which you allude[.] [1 vo.] You will excuse the trouble I give you, — the imputation is of no great importance. — —

yours ever

Byron.

Byron landete am 3. August 1823 auf Kephalonia und blieb bis zum 27. Dezember auf der insel; der brief wurde also gerade am tage vor der abreise geschrieben, ein umstand, der seine knappheit zur genüge erklärt. Leider ist der wortlaut recht wenig klar. Was die unwahren berichte anlangt, auf die Byron anspielt, so sind wir auf bloße vermutungen angewiesen. Nach dem ganzen ton, der zwischen Byron und Kennedy herrschte, darf man die äußerung wohl kaum auf jene persönlichen oder politischen unstimmigkeiten beziehen, die früher zwischen Byron und Col. Stanhope, dem republikanisch gesinnten Philhellenen, bestanden hatten, aber bei Byrons abfahrt von Kephalonia beigelegt waren [1]). Auch mußten peinliche fragen, wie Byrons ehescheidung und gegenwärtiges verhältnis zu seiner frau, obwohl sie der dichter vor Kennedy mit erstaunlicher ausführlichkeit erörterte [2]), in diesen augenblicken der abreise doch, wie man meinen sollte, zurücktreten. Dagegen

---

[1]) Vgl. *Letters and Journals* VI 293 und 273 anm. 2.

[2]) *Conversations with Lord Byron* s. 181 f.

ist es wohl denkbar, daß Kennedy, von wenigen frommen kameraden schon seit längerem aufgehetzt, sich noch in letzter stunde schriftlich an Byron wandte, um von ihm selbst zu erfahren, ob er sich wirklich mit dem schwarzen gedanken trage, seinen *Don Juan* in weiteren gesängen als methodisten auftreten zu lassen und er demnach den umgang mit Kennedy nur zum schnöden zwecke des milieustudiums gesucht habe [1]). Diese letztere auslegung, nach der also unser brief ein dementi auf jene anfrage wäre, unterbreite ich den Byronspezialisten als eine bescheidene hypothese, die zwar durch kein weiteres beweismaterial gestützt ist, aber auch keine unwahrscheinlichkeit in sich selbst birgt.

Würzburg. Walther Fischer.

[1]) Vgl. ebenda s. 145.

EIN UNBEKANNTER BRIEF SHELLEYS AN OLLIER

Über die entstehungsgeschichte von Shelleys moderner ekloge *Rosalind and Helen* sind wir vor allem durch einen brief des dichters an seinen freund Peacock vom 16. August 1818 sowie durch mitteilungen von Lady Shelley in den *Shelley Memorials* unterrichtet [1]). In der Varnhagen von Enseschen Autographensammlung findet sich nun ein anscheinend noch unveröffentlichter brief des dichters an seinen verleger Ollier, der auf sein schaffen um diese zeit weiteres licht wirft. Den besitz des briefes hatte Varnhagen den bemühungen seiner freundin Amalie Bölte zu verdanken, die ihn dem deutschen schriftsteller als reisegeschenk im herbst 1847 persönlich übermittelte. Aus ihrer mecklenburgischen heimat Hagenow berichtet sie über die schwierigkeiten, des kostbaren autographen habhaft zu werden:

Hagenow, den 15. Sept. [1847].

... Einen Autograph von Shelley zu erhalten, ist mir endlich gelungen, und froh wie eine Königin kehrte ich mit meiner Beute heim. Shelley ist sehr gesucht und sehr selten. Man sagte mir überall, es würde mir schwerlich gelingen, und wahrscheinlich wäre das auch der Fall gewesen, wenn ich nicht endlich, von einem zum andern gewiesen, an einen seiner Jugendfreunde gerathen wäre, der, ein Herr nach der alten Schule, mir versicherte, er könne einer Dame keine Bitte abschlagen. Ich war so entzückt und überrascht in einem Engländer eine solche Gallanterie zu finden, daß ich nach hiesiger Weise seine Hand ergriff und schüttelte, und schüttelte, wobei ich ihm die liebenswürdigsten Dinge sagte. Vielleicht gefiel ihm das so übel nicht; denn er ließ mich vier Mal nach der City kommen, das »kostbare Document«, wie er es nannte, auszuwählen, und was konnte eine Bittstellerin anders thun, als sich

---

[1]) Vgl. E. Dowden, *Life of Shelley*, London 1896, s. 397; H. Richter, *P. B. Shelley*, Weimar 1898, s. 334; *Works of P. B. Shelley*, ed. H. B. Forman, London 1880, VIII 26 (Brief an Peacock) und I 306, 309 (Einl. zu *Rosalind and Helen*).

dem Gewährenden gegenüber dieser unnützen Bedingung zu unterwerfen? Ich hoffe nun nur, daß das ziemlich lange Schreiben Ihnen recht unleserlich erscheinen möge [1])!

Der brief Shelleys ist ein großer, einseitig beschriebener quartbogen von dünnem, weißlichem papier (21,2 × 30,5 cm). Die rückseite trägt die adresse:

Mr. Charles Ollier
3 Welbeck Street
Angleterre Cavendisth Square
Inghilterra London

In Shelleys flüchtigster hand geschrieben, bietet der brief der entzifferung erhebliche schwierigkeiten. Außer ein paar sacherklärungen bedarf er jedoch keiner weiteren erläuterung.

Bagni di Lucca, August 18, 1818.

My dear Sir,

I hear that you have sent me a parcel & probably a letter, but I have yet recieved neither. Be so kind as to instruct me by what conveyance you expedited it.

Voici the conclusion of my little poem, which I took advantage of ten days of dubious inspiration to finish — the terror of your reproaches & the printer's wonder operated as Muse on the occasion. You will observe that the fabric of the composition [2]) is light & unstudied, & that if it have little merit it has as much as it aspires to. — I cannot expect that that pig the public will trust itself to desert its cherished mud, & drink a cup [?] of dew so evanescent.

See Hunt for me — and speak the mere [?] word — Shelley. I wish you would write & tell me some news of him & his books — How Foliage [3]) goes on &c! — My own book of course requires little attention. How proceeds and what is, Keats' Endymion [4]). I hope that it will be included in my parced. He

---

[1]) Fasz. *Bölte* der autographensammlung. Eine vollständige oder auszugsweise herausgabe dieser für die englische literatur stellenweise höchst interessanten briefe ist von mir geplant.

[2]) Zuerst verschrieben "comprh" und dann durchstrichen.

[3]) Leigh Hunts *Foliage; or Poems, Original and Translated* erschien 1818.

[4]) Das gedicht (erschienen 1818) fand zuerst nicht den vollen beifall Shelleys; bald aber unternahm er eine verteidigung des werkes in einem undatierten und wohl niemals abgeschickten briefe an den herausgeber der *Quarterly Review*; vgl. Dowden 490; H. Richter 472; Works VIII 188.

has a fine imagination & ought to become something excellent, but he is at present entangled in the cold vanity of systems [1]).

Mr Peacock will correct the proofs — I have written to him about it — [2])

Yours very truly
P. B. Shelley.

There are inclosed 6 pieces of writing and 1 letter which you will oblige me by putting in the two penny post immediately.

In bleistift ist am unteren rande von anderer hand noch hinzugefügt:

"The poem above alluded to is "Rosalind and Helen".

Würzburg. Walther Fischer.

---

[1]) Vgl. Shelleys brief an Keats, 27. Juli 1820 (Works VIII 186): "In poetry I have sought to avoid system and mannerism. I wish those who excel me in genius would pursue the same plan."

[2]) Vgl. den oben erwähnten brief vom 16. August.

JOSEPH CONRAD, SEXAGENARIAN.

It is an extraordinary thing that one of the greatest, perhaps the greatest, of living English romanticists should be a man of foreign parentage — a native of Russian Poland, who up to his twentieth year knew not a word of English, and who, before adopting the career of a novelist, was for a long space of years an officer in the British merchant service. Yet such is the — certainly unique — case of Mr. Joseph Conrad, the author of *An Outcast of the Islands*, *Lord Jim* and other fascinating and now famous books. The main facts of Mr. Conrad's — or, as his full name runs, Mr. Teodor Jozef Konrad Korzeniowski's — outward life may be summed up in a few words. Born in the Ukraine, in 1857, the son of a distinguished and lettered family, he passed his early childhood in the country of his origin, and in 1869 settled with his father, a supporter of the last Polish rebellion, in Cracow, where he went to a gymnasium. In 1874 he shipped as common sailor on board a merchant vessel in Marseilles, and four years later set foot on English soil for the first time. From then onwards till 1894 he belonged to the British mercantile marine, and in 1884, the year of his naturalization, was appointed Master. He visited many parts of the world and in particular came to be thoroughly acquainted with the life and ways of tropical shores and harbours. In 1894 he retired from the sea, his first book, *Almayer's Folly* (1895), having proved a success of a nature to encourage further attempts [1]).

Mr. Joseph Conrad, who some twenty years ago was an all but obscure personage in the world of letters, and ten years

[1]) For the above details I am mainly indebted to Mr. Richard Curle's *Joseph Conrad: A Study* (Kegan Paul, 1914, 7/6) — an excellent work that goes to the core of the matter and stands in no need of the indulgence its author claims for it as a pioneer book.

later was still comparatively little known outside of England, has left far behind him the indiscriminate and countless host of novel-writers, foredoomed to oblivion after an ephemeral existence in shilling or sixpenny editions, and is now, it seems, on the highroad to the shining pinnacles of Fame. Contemporary British fiction has no name that can justly be mentioned before his, perhaps not one that can even be coupled with it. And why? Because, briefly stated, his interpretation of life is more profound, more embracing, artistically more perfect, in a word more valuable, than such as is offered us by Mr. Kipling, or Mr. Wells, or Mr. Galsworthy, or even Mr. Shaw. It is always a vain occupation to try to forestall the verdict of Posterity. Yet to some prognosticators, and not of the rashest, Mr. Conrad will seem destined to eclipse the renown even of those emulators, neither of whom has, in fact, anything like his wide outlook and knowledge of men, his narrative power, or sense of style. And they will deem it an incongruity when reviewers talk glibly of Mr. Conrad as a sort of "second Kipling," expatiating on certain obvious similarities, but fail to point out how and why the former is by a long way the greater man of the two.

Mr. Conrad first called attention to his name by a romantic narrative from the far East; and though he has subsequently achieved work of a more ambitious and complex character, none of his later books, of however absorbing interest, has given us quite the same exquisite thrill of surprised delight as the slender volume which opened his literary career and, after twenty years, still retains its pristine freshness and charm. It is hard to find adequate terms of praise for these first books of Mr. Conrad's, *Almayer's Folly* and its sequel [1]), *An Outcast of the Islands*, which are nothing less than the revelation of a whole world non-existent, in a literary sense, to our Western minds, until summoned into life and illuminated by Mr. Conrad's transforming magic of words: the curiously mixed humanity that peoples the shores of Indo-China and the great Archipelago — rascally Arabs, astute Chinamen, fierce Malays, locked up in sullen dreams of rapine and bloodshed, low Portuguese

---

[1]) This ought to be read first, the events it deals with being anterior in time.

half-castes, Dutch and English settlers, merchants and clerks, smugglers, buccaneers, shiftless and nondescript Europeans, trailing their miserableness in every seaport on the look-out for a chance job or windfall. This stupendous medley of colours, religions and races, as embodied and typefied by the characters of Mr. Conrad's books — men and women, active or indolent in the blazing sun of the tropics, grotesque, pitiful or touching — is conjured up to our mental vision with a startling reality, a wonderful intenseness of gesture, utterance and outline. Poor inefficient Almayer and his slatternly half-caste wife, the wary plotter Lakamba and his trusted creature, the one-eyed Babalatchi, Abdullah, the dignified Arab trader and his rakish good-for-nothing of a son, the inscrutable and domineering Captain Lingard, Old Hudig, the fat Dutch dealer — all these have long been household words to thousands of novel-readers . . .

The secret of Mr. Conrad's power lies in the harmonious concurrence of his faculties, and in the happy way in which he has known how to utilize for literary purposes his peculiar experience of life. Mr. Conrad is a writer of remarkable many-sidedness. He is an admirable teller of stories and a shrewd observer of men and things — a romanticist with the backbone of a realist, a student of character with a poet's eye; with this, an artist in words of so fine and so real a distinction that to compare him with any but the very greatest would seem an affront. An astonishing gift of visualization, a strong vein of philosophy, a sense of humour — these are other traits which go to the making of this original and exquisite genius.

Whether he takes us among the rough rancheros, the sinister cut-throat generals and somnolent creole dons of a South-American republic; among the hard and thrifty peasantry of Maupassant's France; or on board some ship, to witness the alarming progress and the tragic *dénouement* of some mysterious and terrible passion of the heart; or into the underground world of Russian nihilists and *agents provocateurs* with its overheated atmosphere of insane fanaticisms and murderous duplicity, we are penetrated, obsessed, carried away by the reality of the thing. In the whole of fiction, is there a single attempt at picturing a storm at sea that can for a moment compare with that astounding masterpiece, "Typhoon"? Even

such a fine interpreter of nature and delicate artist as R. L. Stevenson, or a modern virtuoso of powerful and vivid impressionism like Jack London has done nothing to equal this. The glamour and enchantment with which our European imagination is apt to adorn the idea of exotic love-passion have inspired many writers of romantic temperament and with a taste for flamboyant and gorgeous writing. Chateaubriand's *chef-d'œuvre* will remain always the ideal *poetic* realization of this motive. In England, Charles Kingsley tried his hand at it incidentally in *Westward Ho!*, but Kingsley, for all his breezy manner, had but an uncertain grasp of some things he wrote so voluminously about. The episode alluded to is a piece of purely conventional writing, without either insight or charm of style. It was reserved for the author of *Almayer's Folly*, of "Karain," of "The Lagoon," to give us the *real thing*, its truth and its poetry all in one: the intoxicating voluptuousness, the fierce sensuality, the lustful dreams, the savagery, the brooding grief, in an incomparable evocation of living men and women. Not Chactas and Atala, not Sir Amyas Leigh and his Ayacanora, but Dain Maroola and Nina Almayer are the true paramours of the wilderness. No matter in what *milieu* Mr. Conrad locates his stories, or round what characters he weaves his complications and incidents, his gifts of divination, analysis and narrative concur in producing a unique and haunting effect.

Mr. Conrad's romances are never, or hardly ever, mere tales of adventure, or records of fantastic achievements and feats of daring, like the novels of, for instance, the late Sir Rider Haggard, or Mr. Stanley Weyman, or Mr. John Masefield, which are little else[1]). The outward incident has no value for him except in so far as conveying some sort of spiritual meaning. He contemplates action in its bearings upon character. The chain of events, in his books, runs parallel with a line of mental evolution — with the maturing of some plan or purpose, the gradual unfolding of a passion; its final link corresponds to a catastrophe of the soul or conscience —

[1]) *Romance*, written in collaboration with Mr. Ford Madox Hueffer, may be mentioned as his chief endeavour in this line — a story brimful of thrilling incidents, of all the poetry and glamour of distant countries and an adventurous, bygone age.

to the frustration of an ambition, the deception of a hope long-nourished, to the shattering of a man's moral self, to death . . . Thus *Almayer's Folly*, if considered from the point of view of its implied *idea*, may be defined as a study of the way in which a European mind of a definite type reacts unconsciously against the influence of tropical surroundings. "An Outpost of Progress" is an experiment in a somewhat similar line, though perhaps even more cruelly impressive in its note of condensed horror and grim humour. It is the story of two European outcasts abandoned to their own devices at a small trading factory in the midst of the immense primeval forest, hundreds of miles from other white men — a story, again, less of adventure than of a subtle process of mental decomposition and poisoning, of shapeless fears, insane suspicions and torturing hallucinations, driving their victims to the verge of lunacy. "The Planter of Malata" is a tale of love, of the kind of love which forms the subject of so many of Mr. Conrad's stories — the love terrible and fatal that takes possession for ever of a man's soul and body, that knows of neither forgetfulness nor resignation, and for which there can be no alternative between complete triumph and self-destruction. Here, too, the soul-side is everything, the gradual growth of the passion, its consuming fire, its benumbing chills. Nothing in the nature of amorous exploits, intrigues, entanglements . . . Nothing *happens* of very striking importance up to the end, and this, the suicide of the hero, impresses us more as the logical issue of a moral condition than in its character of a tragic incident. Also in "Typhoon" we may note this tendency to reach beyond the material facts, for this story is not only an amazing description of a natural phenomenon, but a study of characters, and, while detailing with the accurate vividness of a cinematographic presentment the progress of the hurricane, shows us also how the persons concerned are variously affected by the situation, and how each, when put to this supreme test of courage, endurance and loyalty, reveals his true self. But perhaps Mr. Conrad's last novel but one affords the best example of what I mean. For in *Chance*, more than in any other of Mr. Conrad's works, the analysis of feelings forms the predominant interest, the element of action proper being relegated to the second plane. And so true is this that the story really hinges upon the

fact that, from a certain point onwards, the action practically ceases. In reality the book is less an account of events than the intimate biography of a love-passion of a masterful and conquering nature, but frittered away and made barren for years by want of experience, mistaken delicacy and wrong-headed pride.

An art that for its ultimate effects relies so much upon intenseness of soul-matter would seem bound, by its very definition, to exclude the lighter tones and humours, and to convey rather a gloomy philosophy of life. In fact, nearly all of Mr. Conrad's tales are tales of misfortunes, disasters, sufferings or crimes. His heroes either kill themselves or get killed, or meet with a fate worse than death. If successful — and they rarely are — they have to buy their success at the price of superhuman efforts, or of maddening doubts and repeated failures. This is the case with Mac Whirr in "Typhoon" and with Falk in the story of that name. Enslaved to the iron-laws of a cruel Destiny, or the mere playthings of Chance, the infinitesimal figurants in some gigantic and never-ending play of universal mockery, they are all sure at some moment or other to find life a terribly serious and complicated affair. Almayer, despised, cheated, abandoned by everybody, ends his days in a state of drunken torpor and abject wretchedness. Willems, the "Outcast of the Islands," after unspeakable torments of soul and body is killed by his mistress with his own revolver. Razumov (*Under Western Eyes*), having turned informer upon his Nihilist friends, is exposed and subjected to an awful punishment that leaves him maimed for life. Mme Bacadou, the tragic mother of idiots (*Tales of Unrest*), drowns herself after murdering her husband in an access of mad despair. Verloc (*The Secret Agent*), having been instrumental in the violent death of his brother-in-law, a child, is killed by his wife. The murderess, on discovering that a false friend has robbed her of the money that would have secured her safety by flight, jumps into the sea on the night of her crossing the Channel to France, leaving her old mother to die in poverty and loneliness. Nothing could be more depressing — not the least little ray of light across this scene of horror and bloodshed. Bessie Carvil ("To Morrow"), in the swift passion-filled moments of a nocturnal meeting and leave-taking, empties

to its last dregs the cup of life's bitterness. Yanko, in "Amy Foster," dies most miserably, a poor human wreckage alone among foreigners, shunned, deserted by his own wife. In *Victory*, the awful precariousness of life is brought home to us with even more cruel insistence; the five chief actors all perish, in a last scene of indescribable wildness and sadness.

Thus in all Mr. Conrad's stories — no matter whether their heroes are represented as exceptional individualities or as commonplace natures, or whether the setting is picturesque and romantic or, as in some later work, of a more familiar and everyday character — there enters this element of tragedy and pathos, so curiously significant, always so much insisted upon. Determined, not by a mere wish to secure the highest measure of effectiveness, but by the author's temperament and general outlook, it pervades all his writings with a note of profound disillusionment.

It would hardly seem overbold to conjecture that this fact hangs together somehow with Mr. Conrad's Slavonic origin. Whether this be so or not, one cannot help being struck with the close resemblance in this regard — as in others — between some of Mr. Conrad's productions and the works of the great Russian novelists. In *The Secret Agent* and *Under Western Eyes*, which both deal with the Nihilist movement, this resemblance is very striking. Perhaps the latter is the nearest equivalent in any of the Western languages to works like *Anna Karenina* or *Crime and Punishment*. But in *Nostromo*, more than anywhere else, we note the presence of those very qualities which had almost seemed the exclusive prerogative of the masters of Russian fiction. For what makes *Nostromo* a *great* novel — in spite of its not irreproachable construction — and its account of things "Costaguaneran" as poignant and convincing a picture of life as any of Tolstoy's, Dostoievsky's or Turgenev's stories of officials, students or country nobles, is precisely that puissant and pregnant realism, humaneness and depth of imaginative sympathy by which Mr. Conrad reminds one so vividly of those great writers. Perhaps that close kinship will also explain to some extent why no quite modern writer has at the same time pressed home more persistently and pitilessly the utter vanity of all human ambitions and endeavours, and done greater homage implicitly to every

stoical virtue, to courage, perseverance, self-control and rectitude, than Mr. Conrad; and why the pen which recorded the dying despair of Yanko, the sea-waif, and the last dismal ravings of the poor forlorn pioneers of Progress could also express the conviction that the voice of man, that "frail and indomitable sound that can be made to carry an infinity of thought, resolution and purpose . . . shall be pronouncing confident words on the last day, when heavens fall, and justice is done."

However, whatever traces of racial idiosyncrasies may be discovered in Mr. Conrad's work, or of his relationship with the Russian writers, the influence, properly speaking, of the latter may be left out of account here as — after all — of limited importance. Mr. Conrad's stories, by their general inspiration, their tone of feeling, their style and, in the majority of cases, their subject-matter, belong to the literature of Western Europe and, more especially, to that of their language. This requires no demonstration. The thoroughness of Mr. Conrad's assimilation to the culture — the word taken in its widest sense — of his adopted country is indeed as amazing as the effort it must have cost him to attain to it. To Anglo-Saxon readers his books have a specific attractiveness, no other living novelist appealing more forcibly to certain peculiarly British tastes and predilections. No one ever wrote of the things of the sea as Mr. Conrad writes of them. His pictures of colonial life, realistic and imaginative at the same time, may well be pronounced unrivalled for 'grip,' fulness of detail and descriptive power by any writer, old or modern. The atmosphere of his tales, though it cannot be called 'healthy' or 'bracing,' is permeated with a breath of adventure and enterprise. Many of his most sympathetic personages are either typically English or endowed with qualities which are commonly ascribed to the race: boldness, energy, common-sense, dogged resolution. Finally he possesses — and very notably so — a gift of which the English are supposed to be very readily appreciative: the gift of humour.

Mr. Conrad's humour makes a suggestive and illuminating study. Nothing, indeed, tells you more about a man's true nature than the fact whether he has, or has not, humour and the way it modifies the expression of his mind and tempera-

ment. Mr. Conrad's humour is not in the genial and convivial line. It is malicious rather than good-natured. It evokes smile, not laughter. It is the humour of an experienced man of the world who, imbued with a sense of the general instability and hazardousness of things, affects an attitude of dispassionate curiosity or smiles with amused contempt at mankind's pretensions to greatness. A humour instinct with irony, pointed with sarcasm, insidious and cruel below its mock placidity of surface and veil of delicate phrasing — an exquisite and terrible poking fun at things that, in certain instances, has a striking resemblance to the manner of another master of the *genre*: M. Anatole France: — "By this he meant to express his faith in destiny in words suitable to his intelligence, which was unskilled in the presentation of general ideas."[1] ". . . Don Vincente, a doctor of philosophy from the Cordova University, seemed to have an exaggerated respect for military ability, whose mysteriousness — since it appeared to be altogether independent of intellect — imposed upon his imagination." "They had stopped near the cage. The parrot, catching the sound of a word belonging to his vocabulary, was moved to interfere. Parrots are very human." By some cunningly ininserted chance phrase it transforms into sinister mockery what would otherwise have been an uncoloured and simple statement of facts: — "A slight quiver passed up the taut rope from the racked limbs, but the body of Señor Hirsch, enterprising business man from Esmeralda, hung under the heavy beam perpendicular and silent, facing the colonel awfully." "And Señor Gamacho's oration, delectable to popular ears, went on in the heat and glare of the Plaza like the uncouth howlings of an inferior sort of devil cast into a white-hot furnace." "In the comparative peace of the room the screaming »*Monsieur l'Administrateur*« of the frail hairy Frenchman seemed to acquire a preternatural shrillness." Or, hugging some elfin vision of a humanity grimacing, perverted, animalized and strangely extra-human, it sets about delineating, slyly, deliberately, one of those preposterous and amazing portraits that keep haunting our memories long afterwards with their

[1]) I quote, here and in the following, from a volume at hand — *Nostromo*, the most comprehensive, as it is probably the least read, of all Mr. Conrad's books.

gaudy intenseness of life, their fantastic and weird ambiguousness: — "... General Montero, his bald head covered now by a plumed cocked hat, remained motionless on a skylight seat, a pair of big gauntleted hands folded on the hilt of the sabre standing upright between his legs. The white plume, the coppery tint of his broad face, the blue-black of the moustaches under the curved beak, the mass of gold on sleeves and breast, the high shining boots with enormous spurs, the working nostrils, the imbecile and domineering stare of the glorious victor of Rio Seco had in them something ominous and incredible; the exaggeration of the cruel caricature, the fatuity of solemn masquerading, the atrocious grotesqueness of some military idol of Aztec conception and European bedecking, awaiting the homage of worshippers."

Mr. Conrad's faculty of humorous portraiture, it will be seen from the examples just quoted, is bound up closely with that gift of pictorial and metaphorical expression from which his style derives its raciness and colour. Those examples, however, would convey an erroneous impression of Mr. Conrad's so remarkable talent for distinct and vivid character-painting, unless eked out with a few more, showing this side of his genius as conjoined with other moods than that of humour. If the figure of General Montero is unforgettable, a masterpiece of grotesque invention, there are others — I am still speaking of *Nostromo* — and far more winsome or noble, that stand out with a no less powerful effect of vitality — the young *fiancée* of Charles Gould whose delight in her future husband, "lingering with half open wings like those birds that cannot rise easily from a flat level, found a pinnacle from which to soar up into the skies," on divining the secret enchantment, the exalted and resolute ambition, which dominated the man's sensible and matter-of-fact attitude towards life; General Barrios, a strategist of notorious ill-luck in the field, but whom the soldiers liked for his humane temper, "which was like a strange and precious flower unexpectedly blooming on the hotbed of corrupt revolutions"; Giorgio Viola, the fierce old Italian hotel-keeper and quondam Garibaldino, cast on the shore of the Pacific after a life of adventures and peregrinations, a "drifting relic" of the cause of liberty, "as a broken spar is suffered to float away disregarded after a naval victory"; his

daughter, the fair Giselle, whose "smooth forehead had the soft, pure sheen of a priceless pearl in the splendour of the sunset, mingling the gloom of starry spaces, the purple of the sea and the crimson of the sky in a magnificent stillness."

But Mr. Conrad is not only a delightful story-teller and an entrancing artist in words and rhythms: he is also a writer of no ordinary subtlety and shrewdness of insight, a man who has pondered life's lessons deeply. That this is so indeed will have appeared already from the summary appreciation of Mr. Conrad's work attempted in the foregoing. A writer of a shallow mind or of desultory habits of thought, even though possessing the true inspiration of adventure, and no matter how skilful in the handling of the technical elements of his art, would have been utterly incapable of conceiving a tale like *Almayer's Folly* or even a slight thing like "An Anarchist." But Mr. Conrad has given us direct and abundant proof of his meditative bent of mind and aptitude for abstract reasoning in those reflections and observations of a more or less general order which occur in all his writings and add so largely to their interest and value . . . Enthusiasts have amused themselves by composing little anthologies of thoughts and witty sayings from the works of famous writers. Thus we have a "G. B. S. Calendar," "The Best of Oscar Wilde," and many more of the kind. A man who should undertake to do the same thing for Mr. Conrad would be no worse inspired than the authors of such compilations [1]). A few quotations will bear out the truth of this assertion. No injustice will be done to Mr. Conrad by these specimens being selected from the work which more perfectly than any other exhibits the diverseness of his genius — I have mentioned *Nostromo* again — and from the one in which, with the ex-mariner Marlow for a

[1]) After writing this I came across, by mere chance, the following item in a London antiquarian bookseller's catalogue of recent date:

"Conrad (Joseph), *Wisdom and Beauty from Conrad.* Selected and arranged by M. H. M. Capes. Ist Edit. Gr. 8vo., cl. g. 1915. Excessively rare. £ 3.3.

This work was withdrawn from circulation almost as soon as it was published, presumably because no acknowledgements are made to the publishers of the various works, from which the elections are taken. Consequently it is very rare, and we believe that this is the first occasion on which this work has been offered for sale."

complaisant mouthpiece, he indulges his speculative taste with greater freedom than anywhere else — *Chance*.

Let us hear him, this acute observer, to whom we owe some of the most wonderful love-pages ever written, let us hear him on the subject of love and women! Let us have, to begin with, some of the views of Mr. Marlow. Mr. Marlow, with perhaps a more seductive personal charm and a richer vein of humour, presents some traits of intellectual resemblance with another imaginary personality of more wide-spread fame — M. Bergeret. Like M. Bergeret — of whose irony, trick of analysis and quiet cynicism he now and then reminds us — he labours under no absurd or romantic conceptions regarding women, on whom he emits some opinions that will not fail to strike readers of feminist proclivities as heterodox: "'As to honour . . . it's a very fine medieval inheritance which women never got hold of. It wasn't theirs. Since it may be laid as a general principle that women always get what they want we must suppose they didn't want it. In addition they are devoid of decency. I mean masculine decency. Cautiousness too is foreign to them — the heavy reasonable cautiousness which is our glory . . . Prudence with them is a matter of thrill like the rest of sublunary contrivances. 'Sensation at any cost,' is their secret device. All the virtues are not enough for them: they want also all the crimes for their own. And why? Because in such completeness there is power — the kind of thrill they love most . . .'" "' . . . if we men try to put the spaciousness of all experiences into our reasoning and would fain put the Infinite itself into our love, it isn't, as some writer has remarked, 'It isn't women's doing.''"[1]) "'When a woman takes to any sort of unlawful man-trade, there's nothing to beat her in the way of thoroughness.'" "'Men do not [like women] accumulate hate against each other in tiny amounts, treasuring every pinch carefully till it grows at last into a monstrous and explosive hoard.'" Whether these opinions of Mr. Marlow's are also those of Mr. Joseph Conrad must remain a matter of guess-work to the curious. It might be pointed out, however, that their spirit of disillusioned scepticism, were

---

[1]) Cf. Anatole France, *Le Jardin d'Épicure:* — "Nous mettons l'infini dans l'amour. Ce n'est pas la faute des femmes."

it to preside over the writing of romances, would have been fruitful of works of a character very different from those actually signed by Mr. Conrad. In fact, we need only remember that no English novelist, not even Meredith, has created a finer series of women characters than Mr. Conrad, more lovable, more truly feminine, more generally attractive — young women unconscious and fragrant like flowers, impregnated with all the sweet allurements, the mysterious freshness of ripening girlhood; women of a more highly developed type, capable of every devotion and every sacrifice, faithful, brave, pure-minded, ennobled and mellowed by love and the combat of life. It is a woman of this kind, the accomplished and virtuous Mrs. Gould — the chief female character in *Nostromo* — that has inspired our author with an aphorism like the following: — "The wisdom of the heart having no concern with the erection or demolition of theories any more than with the defence of prejudices, has no random words at its command. The words it pronounces have the value of acts of integrity, tolerance, and compassion. A woman's true tenderness, like the true virility of man, is expressed in action of a conquering kind." In *Romance*, we see the youthful lover turn to the frailness of an inexperienced, tender girl for "that something not wholly of this world which women's more exalted nature infuses into their passions, into their sorrows, into their joys; as if their adventurous souls had the power to range beyond the orbit of the earth for the gathering of their love, their hate — and their charity."

Mr. Conrad's casual notes of comment on other subjects of interest, no matter which, reveal him as penetrating, sincere and finely discriminative: — "There is no more evanescent quality in an accomplished fact than its wonderfulness. Solicited incessantly by the considerations affecting its fears and desires, the human mind turns naturally away from the marvellous side of events." "Action is consolatory. It is the enemy of thought and the friend of flattering illusions. Only in the conduct of our action can we find the sense of mastery over the Fates." "'Good intentions stand in their own way so much. Whereas if you want to do harm to anyone you needn't hesitate. You have only to go on. No one will reproach you with your mistake or call you a confounded, clumsy

meddler.'" "The popular mind is incapable of scepticism; and that incapacity delivers their helpless strength to the wiles of swindlers and to the pitiless enthusiasms of leaders inspired by visions of a high destiny." "In the most sceptical heart there lurks at such moments, when the chances of existence are involved, a desire to leave a correct impression of the feelings, like a light by which the action may be seen when personality is gone, gone where no light of investigation can ever reach the truth which every death takes out of the world." "Even in a man utterly devoid of moral sense there remains an appreciation of rascality which, being conventional, is perfectly clear." "'The subterfuges of a menaced passion are not to be fathomed. You think it is going on the way it looks, whereas it is capable, for its own ends, of walking backwards into a precipice.'" "'The stress of passion often discloses an aspect of the personality completely ignored till then by its closest intimates.'" "'Information is something one goes out to seek and puts away when found as you might do a piece of lead: ponderous, useful, unvibrating, dull. Whereas knowledge comes to one . . ., a chance acquisition preserving in its repose a fine resonant quality.'" "'A well-stocked intelligence weakens the impulse to action; an overstocked one leads gently to idiocy.'" "'There's nothing more subservient than an arrogant man when his arrogance has once been broken in some particular instance.'"

In Mr. Conrad's output, which by this time comprises some twenty volumes, we may trace a distinct line of development. For whereas the fascination of his earlier works is in a great measure due to their magnificent and lurid word-painting and exotic relish, the predominant interest of his later stories lies as clearly in the quality of their character-drawing. And it is a proof, by the way, of the versatility and richness of his genius that his first novel is as perfect in its way as his last. Mr. Conrad has widened the range of his subjects very considerably. He no longer writes about picturesque savages and disreputable beach-combers — "Because of the Dollars" (*Within the Tides*, 1915) forms the inevitable exception — and not even exclusively about people connected, one way or another, with the sea. The events depicted in *The Secret Agent* (1907)

are supposed to take place in London, those of *Under Western Eyes* (1911), in Russia or at Geneva, bringing the reader into contact with such comparatively genteel exponents of Western humanity as plotting Nihilist refugees and bomb-throwing *agents provocateurs*. *Chance* (1914), in its general form, approaches the usual type of character-novel even more. Its personages belong to ordinary civilized society — in fact are all English, bourgeois or seafaring people. No more than the works just-mentioned has it anything to do with the far East.

Mr. Conrad's style has adapted itself to the modified conditions of expression involved by these gradual changes. The style of *Chance* is a very different thing from the style of *Almayer's Folly*. It is certain that, for pure loveliness of language, Mr. Conrad has never excelled certain pages of his first romance or its sequel. On the other hand, his early prose now and then may strike a fastidious reader as a little overwrought or luscious, as tinged with a faint flavour of the precious or the decadent[1]). These slight defects — which in a sense were no defects at all, and in their time and place even appeared invested with a curious pertinence — Mr. Conrad has got rid of completely, just as, for instance, he no longer can be taxed with an exaggerated use of his old favourite device — the postposition of the adjectives. The style of his more recent books — putting aside some occasional relapse into old mannerisms, some rare instances of a slightly embarrassed syntax, of terms applied with dubious correctness of meaning — is a model of scholarly and refined English, incisive, vigorous, delicately shaded, varied — a perfect tool in a master's hand . . .

That Mr. Joseph Conrad belongs to the European *élite*, to the small number of writers of exceptional power who by their works have added a characteristic and durable feature to the collective physiognomy of the literature of our age, will long have been clear to those readers whose suffrage, in the long run, constitutes the only opinion of any moment. It is evident, on the other hand, that Mr. Conrad, notwithstanding that his books command a great sale and meet with a flattering

---

[1]) An amusing and clever parody of Mr. Conrad's prose-style will be found in Mr. Max Beerbohm's *A Christmas Garland* (1912).

reception at the hands of those critics from whose wisdom the general public take their cue in matters of reading, is not really, and will never become, what is called a "popular novelist" — a popular novelist in the sense in which, for example, Mr. Robert Hichens, Mr. Hall Caine and Mr. Anthony Hope are popular novelists. The average mind is but imperfectly capacitated for the appreciation of true distinction and the charms of beauty. A great many "devourers of fiction" do not take to Mr. Conrad at all, being repelled by his irony and pessimism or by the ghastliness of his subjects, or by both. Women are apt to find fault with his language as not transparent enough, or will dislike his treatment of love-problems, which is decidedly unfeminine, that is to say, unconventional, unsentimental. For somewhat similar reasons his stories, in spite of their element of dramatic sensation, would seem to offer no peculiar attraction to youthful readers, who find him sophisticated and baffling. The fact is that Mr. Conrad is pre-eminently a writer for men — for men of a certain maturity of experience and refinement of taste. The very real success of his books testifies to the strength of his appeal to this particular section of the reading public, who will hail the appearance of every new work of his with a confident anticipation of delights such as cannot be experienced in converse with any other living novelist.

Gotenburg. Ernst Bendz.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Geschichte der englischen sprache. II: *Historische syntax* von Eugen Einenkel, Dritte verbesserte und erweiterte auflage. (Grundriß der germanischen philologie, herausgegeben von H. Paul. Dritte auflage. 6.) Straßburg 1916, Trübner. XX + 223 ss. 8°. Pr. M. 5,50, geb. M. 6,50.

Bei der beurteilung eines buches, das, wie das vorliegende, einen teil eines gesamtwerkes bildet, muß man natürlich berücksichtigen, daß sich der verfasser den ein solches leitenden grundsätzen in bezug auf umfang und einrichtung anzuschließen hatte. Wenn demgemäß nicht alle ansprüche, die man an ein nunmehr selbständiger gewordenes werk — denn bei der jetzt erscheinenden neuauflage werden die einzelnen teile auch gesondert abgegeben — stellen könnte, befriedigt werden, so darf man Einenkel keinen vorwurf daraus machen, wenn er sich mancherlei beschränkungen in der ausführung auferlegt hat, welche benutzer seines buches jedoch als störend empfinden werden, die sich aber vielleicht bei der nächsten auflage beseitigen lassen. So vermißt man ein erklärendes verzeichnis der abkürzungen für die zitierten schriften oder autoren, und wenn ein einigermaßen bewanderter Anglist sich auch die meisten wird selbst deuten können, so sind doch einige nicht ohne weiteres verständlich, wie zb. *Br.* auf s. 11 unten u. ö. Ich weiß sehr wohl, daß eine solche liste dem gesamtwerke beigegeben ist; wenn sich aber jemand unter den gegenwärtigen bedingungen auf die anschaffung einzelner teile beschränkt, so wäre doch für diesen eine entsprechende beigabe wünschenswert.

Ein übelstand ist es ferner, daß mit wenigen ausnahmen nur der name des schriftstellers bei der zitierten stelle meist abgekürzt, ohne bezeichnung des betreffenden werkes (vereinzelt s. 76 ff. bei Ch. = Chaucer, s. 94 u. 99 bei Sh. = Skakspere usw.) und

ohne angabe der seiten- oder verszahl erscheint. Wenn letztere auch der geforderten raumbeschränkung halber fortfallen mußte, so wäre die hinzufügung der ersteren wohl häufiger möglich gewesen. Denn es ist keineswegs gleichgültig für die beurteilung einer sprachlichen erscheinung, ob sie sich in einer prosaschrift oder in einer dichtung des angeführten autors (zb. bei Scott), in einem selbständigen werke oder einer übersetzung (zb. bei Chaucer) vorfindet. Überdies wird mancher bei zweifelhaften fällen sich gerne eine weitere auskunft über den wert dieses oder jenes zitats verschaffen wollen, die ihm hier nicht geboten wird, und dafür, daß E.s belege nicht immer genau wiedergegeben sind, werde ich später ein paar beispiele anführen.

Gegenüber diesen mehr äußerlichkeiten betreffenden ausstellungen müssen wir jedoch dankbar anerkennen, daß der verf. mit erfolg bestrebt gewesen ist, seine Syntax, die in der ersten auflage nur 23, in der zweiten 110 s. umfaßte, so zu vervollständigen, daß sie trotz der gedrängten kürze in der darstellung fast allen anforderungen an einen »grundriß« entspricht und jedem leser reichliche belehrung gewähren wird. Allerdings vermißt man einige abschnitte, die meines erachtens durchaus in ein solches werk gehören; so verstehe ich nicht, warum die erörterung über das geschlecht der substantiva (§ 137 der I. aufl.) gänzlich fortgeblieben ist; ebenso sucht man vergebens nach einem paragraphen über *don* als hilfsverb und über den wechsel der anredepronomina *ye* (*you*) und *thou*.

In der vorrede will der verf. zunächst die eigentümliche anordnung seines stoffes, die mit dem partizip und infinitiv beginnt, dann zu tempus und modus, kasus, numerus, adjektiv, adverb, präposition, konjunktion fortschreitet und mit pronomen, artikel und wortstellung endet, rechtfertigen. Obwohl er die mängel einer solchen selbst anerkennt, hat er sich zu einer durchgreifenden änderung dieser, seiner ersten auflage entsprechenden reihenfolge nicht entschließen können. Mag sie auch dort, wo mehrere besonders wichtige beobachtungen über die engl. syntax sich mehr zwanglos aneinanderfügen, zulässig sein, so wäre bei einer vervollständigten darstellung wohl eine auf festere prinzipien aufgebaute anordnung zu erwarten gewesen. Doch wird die unbequemlichkeit, sich in dieser ungewohnten kapitelfolge zurechtzufinden, durch ein ausgiebiges register am ende des buches im wesentlichen beseitigt.

Des weiteren begründet E. am selben orte nochmals seine schon aus den »Streifzügen usw.« bekannte auffassung, wonach das Englische im laufe des 13. und 14. jahrh. nicht nur eine große anzahl einzelner wörter, sondern auch vielfach ganze wortgefüge aus dem mittelalterlichen Latein und dem Französischen in sich aufnahm, wofür er in der dann folgenden eingehenden darstellung eine fülle von belegen aus den verschiedensten autoren anführt. Man wird von vornherein zugeben müssen, daß für solche engeren beziehungen viel wahrscheinlichkeit spricht, wenn es ihm auch nicht in allen von ihm erörterten fällen gelungen ist, einen überzeugenden beweis dafür zu erbringen. Sicher ist eine derartige entlehnung nur dort zu erkennen, wo eine möglichst wörtliche übersetzung eines romanischen textes durch einen Engländer vorliegt; aber auch sonst wird man öfters eine unwillkürliche oder auch beabsichtigte nachahmung eines fremden idioms erblicken können, wenn keine entsprechende wendung in älteren englischen schriften dafür vorhanden ist. Wie vorsichtig man jedoch in der behauptung oder vermutung solcher einflüsse sein muß, lehren ein paar bemerkungen in den »Nachträgen« auf s. 195 u. 197, in denen der verf. die möglichkeit des heimischen ursprungs auf grund neuer funde selbst einräumt.

In dem die eigentliche behandlung seines themas einleitenden paragraphen spricht der verf. die ansicht aus, daß in neuer zeit die niedere volksschicht die sprachführung übernommen habe, was ich indes, so allgemein ausgedrückt, nicht gelten lassen möchte. Vielmehr dürften nach meiner meinung die volkstümlichen tageszeitungen einen ebenso großen anteil an der weiteren sprachentwicklung haben. Dieser paragraph schließt mit der aufstellung der vier sprachperioden des Englischen, nach welchen der verf. die nun folgenden zitate einteilt: ae. bis 1100, me. bis 1500, ne. bis 1800, mod. bis heute, womit man, bis auf die letzten, einverstanden sein kann. Denn ihrem sprachgebrauch nach stehen doch autoren wie Fielding und Goldsmith einem der 'modernen' zeit angehörigen wie Walter Scott weit näher als zb. Spencer, Shakspere und Milton. Es wäre daher richtiger gewesen, die periode von 1500 bis etwa 1650 als früh-ne. zu bezeichnen, die von 1650 bis etwa ende des 18. jahrh. als mittel-ne., wozu selbst Scott noch gerechnet werden könnte, und die mod. periode erst mit der regierungszeit der königin Victoria zu beginnen. Freilich gehören zu einer genaueren abgrenzung noch eingehendere unter-

suchungen, als sie meines wissens bisher angestellt sind, namentlich darüber, was man für diesen zweck als entscheidende merkmale verwerten kann. Anderseits wäre wohl zu erwägen gewesen, inwiefern man versdichtungen und prosaschriftsteller mit archaistischen neigungen, wie zb. Scott, zu belegen fur die in einer gewissen periode noch lebenden spracherscheinungen heranziehen darf, eine frage, die sich der verf. nicht vorgelegt zu haben scheint. Autoren der gegenwart, wie zb. Kipling, B. Shaw und Wells, sind, wenn ich nichts übersehen habe, gar nicht berücksichtigt. Doch will ich mit dieser bemängelung nicht sagen, daß E. sich durch nichtbeachtung dieser unterscheidung erhebliche fehlgriffe schuldig gemacht hätte, indes bleibt es zweifelhaft, ob zitate wie zb. § 26 λ, § 34 σ, § 59 β aus Scott und § 41 δ aus Tennyson das fortleben der betreffenden ausdrucksweisen im mod. English einwandsfrei erhärten können. Es wäre daher zu empfehlen, daß er diese und ähnliche stellen, wenn überhaupt angängig, zukünftig durch solche aus guten prosaisten ersetzen wollte.

Nun zu einigen bemerkungen über die grammatischen ausführungen des verfs., die ich mir beim aufmerksamen lesen des buches notiert habe, ohne damit den gegenstand erschöpfen zu wollen, zunächst zu ein paar allgemeiner art. Wenn der verf. seine beobachtungen durch eine zwar beschränkte, doch meist ausreichende zahl von beispielen zu belegen weiß, so fällt das fehlen solcher an einigen stellen um so mehr auf, so besonders im § 14, der vom modus handelt; ferner auch § 20 μ, § 42 π, § 47 π, § 49 ε, § 54 α (für *alskyns* u. *noskyns* verweise ich auf Chaucer, Hous of Fame 1530 u. 1794), § 59 λ, § 60 α (bei Ch. zb. C.T. 14989[1]) [B 3296]), ebd. ι, § 64 α—δ usw. Mögen solche belege auch bei allbekannten erscheinungen nicht erforderlich sein, so würden sie doch in fällen wie den zitierten zur besseren veranschaulichung der darlegungen dienen. Ferner vermisse ich mitunter die angabe, daß gewisse ausdrucksweisen noch in neuerer zeit fortleben. So kommt der gebrauch der phrase *at the hands* (§ 25 γ) noch bei Macaulay vor, wofür ich ein paar belege in meiner Wissenschaftl. grammatik § 388 anführe. Zu *so that* (§ 40 β) im konditionalen sinne s. ebd. § 452 β; zu *as who should say* (§§ 14 σ u. 44 ζ) vgl. meine 'Kleinen beiträge' usw. in Herrigs archiv 91, s. 4; zu § 55 μ (*this* bei zeitangaben) vgl.

[1]) Ich zitiere nach meiner ausg. der C.T., Engl. textbibl. Heidelberg 1915.

W.gr. §§ 299, 2 u. 352, wofür natürlich auch andere lehrbücher entsprechende beispiele liefern werden.

Ich gehe nunmehr zu einzelnen fällen über, in denen ich kleine verbesserungen vorschlagen zu können glaube, wobei ich mich statt längerer ausführungen wieder mit verweisen auf meine Grammatik begnüge. — Ich beginne mit der sprache der neuzeit.

§ 9: Die angaben über den jetzigen gebrauch von *have* und *to be* sind zu unbestimmt; näheres darüber W.gr. § 180; *past* vor zahlen wird übrigens jetzt kaum noch als ursprüngliche verbalform aufgefaßt.

§ 11 ζ: Daß der gebrauch von *will* in der 1. person sich nicht nur 'sporadisch' bis heute erhalten hat, zeigt W.gr. § 191.

§ 14 ν: Dafür, daß *was* statt *were* in der 'besseren sprache des 18. jahrhs.' erscheint, kann das angeführte beispiel aus Sheridan's Rivals (s. V 3) nicht recht erweisen, da diese worte von einem ungebildeten landjunker gesprochen werden.

§ 18 α: Ähnliches gilt von dem sich hier vorfindenden zitat aus Dickens (s. Pickwick, ch. XI), das als slang-ausdruck nicht als beleg für den allgemeinen 'mod.' sprachgebrauch verwendet werden kann. — Ebd. ε: Hier wäre wohl auch das eintreten des nom. *I* für den acc. *me* nach praep., zb. *between you and I* (W.gr. § 111, bem. 5) zu erwähnen gewesen. — Ebd., s. 62, sagt der verf.: '*Who* für *whom* . . . ist . . . in der heutigen umgangssprache das allein gültige', wobei er sich auf Storm, Engl. phil., beruft. Dieser sagt aber an der angezogenen stelle (s. 680) nur, daß diese verwechslung 'sehr oft' vorkommt, wofür er zahlreiche beispiele anführt (auch W.gr. § 115 erwähnt).

§ 20 η: Daß man jetzt meist *something good* statt *a good thing* sagt, trifft durchaus nicht zu. Einige beispiele s. W.gr. § 305, 4.

§ 21 β: Wenn in *good looking* das adj. statt des adv. *well* steht, so liegt eine art von differenzierung vor, da jenes sich auf die äußere erscheinung bezieht, während *to look well* 'wohl oder gesund aussehen' bedeutet.

§ 26 o ist die ausdrucksweise des verfs. mindestens ungenau; er spricht vom gebrauche der praep. *by* im sinne von 'betreffs' und führt zuletzt ein zitat aus Shakspere (wo?) an, worin die phrase *to mean by* vorkommt; dazu bemerkt er: 'mod. dafür *concerning*'. Daß aber *by* in verbindung mit *to mean* und ähnlichen verben gebräuchlich ist, ist wohlbekannt (W.gr. § 241).

§ 28. Der temporale gebrauch der praep. *from* ist nicht erwähnt (W.gr. § 361).

§ 30 γ: Hier wäre wohl das schwanken zwischen *of* und *from* bei den zitierten und ähnlichen ausdrücken (W.gr. § 243) zu notieren.

§ 48 ζ: Der gebrauch des anredepronomens beim imperativ ist doch auch in der modernen umgangssprache viel häufiger, als man nach den worten des verfs. annehmen müßte. Vgl. Archiv 91, 20 (W.gr. § 206, 2).

§ 56 μ: Bezüglich des gebrauchs des artikels bei titeln vor namen wären genauere angaben wohl erwünscht (W.gr. § 256 anm.) — Ebd. χ: Daß von der me. zeit an dem abstraktum der artikel selbst da fehlt, wo es von einem gen. begleitet ist, trifft doch nicht für alle fälle zu; vgl. W.gr. § 272.

§ 59 δ: Über die inversion des subj. bei verben des sagens u. ä. in 'parenthetischen einschiebungen' habe ich im Archiv 91, 22 eine ausführlichere untersuchung angestellt, auf die hier vielleicht verwiesen werden könnte.

§ 60 υ: Die art der roman. adj., welche dem subst. nachgestellt werden, hätte bestimmter bezeichnet werden sollen (W.gr. § 287).

§ 61 α ist doch in dem aus der Acad. angezogenen satze hinter *any* das rel. pron. zu ergänzen, so daß diese stelle nicht als beleg für den mod. gebrauch des in rede stehenden ausdrucks dienen kann.

Wenn ich mich nun zu den zitaten aus schriftwerken der älteren literatur wende, so liegt da die schwierigkeit vor, die betreffenden stellen wegen der schon erwähnten unzureichenden verweise nachzuschlagen, und da mir eine eigene sammlung nicht zur verfügung steht, muß ich mich damit begnügen, nur auf die aus Chaucers werken etwas näher einzugehen, mit denen ich mich seit einer langen reihe von jahren eindringlicher beschäftigt habe. Nun benutzt E. zu seinen belegen die veraltete Morrissche ausgabe, welche er bereits dazu in seinen »Streifzügen« zugrunde legte, damals unbeanstandet, weil bessere noch nicht vorhanden waren. Diese ausgabe basiert aber in den Cant. Tales auf dem sehr überschätzten Harl. Ms. 7334, das nach neuerer forschung weiter vom originale entfernt ist als das Ellesmere Ms. und die dazugehörige gruppe. Dieses haben daher mit recht sowohl Skeat als auch die Globe Edition für ihren text gewählt, und ob-

wohl derselbe sonst noch keineswegs kritischen anforderungen genügt (meine eigene ausgabe erschien wohl zu spät, um von dem verf. eingesehen werden zu können), so hätte doch ein vergleich damit mehrfach zu berichtigungen geführt. Aber E. gibt seine zitate mit allen absonderlichkeiten jener hs., die von dem wirklichen Chaucerschen gebrauche abweichen, selbst mit metrischen fehlern, wieder, und verfährt ebenso mit dem texte des Troilus, der auf dem fehlerhaften Harl. Ms. 2280 beruht. Ohne auf bloß orthographische mängel einzugehen, will ich ein paar stellen, die ich leicht habe identifizieren können, als beispiele dafür anführen. So muß es § 14 ξ *seydest this* statt *saist thus* (C.T. 5930) heißen; ebd. v ist *times* (L.G.W. 735) zu streichen; § 21 ϱ muß lauten *In al a toun Grisildis* statt *As Grisildes in al a toun* (C.T. 9041); § 48 α ist *after* statt *efter* zu setzen (Tr. II 806), ebenso § 51 β, wo auch die form *noither* verdächtig ist; § 48 $\eta\eta$ ist schon des reims wegen *cors* statt *corps* zu schreiben (C.T. 12 242); § 55 ι l. *motthes* statt *moughtes*. Aber mitunter reproduziert E. selbst diesen text nicht genau, was vielleicht durch druckfehler entschuldigt werden kann, doch sind diese in dem verzeichnis solcher auf der letzten seite nicht berücksichtigt worden. Solche fälle sind: § 17 v *eygen*, Morris *eyghen* (C.T. 1796; l. *(e)yen*); § 19 $\varkappa$ *organ*, M. *orgon* (C.T. 15 635); ebd. φ *Wommens*, M. *Wymmens*; § 25 $\varkappa$ *lenge*, M. *lenger* (C.T. 13 836); § 51 α *his*, M. *this* (C.T. 2622, f. *thise*).

Mögen dergleichen irrtümer auch für eine syntaktische untersuchung nebensächlich sein, so ist es doch bedenklich, wenn der verf. § 42 v als beleg für die beziehung eines plurals auf ein singularisches nomen den v. 1900 d. C.T. zitiert, wo die besseren hss. *hym* und nicht *hem* lesen. Auch der § 16 γ angeführte ausdruck (er steht C.T. 10 525) bietet kein richtiges beispiel für die in rede stehende erscheinung, freilich aus einem andern grunde; denn den worten *hors Synon* geht der von E. fortgelassene genitiv *the Grekes* voran, so daß die konstruktion hier von der gewöhnlichen gar nicht abweicht. Indes dürfte sich ein beleg für diese fremde ausdrucksweise in B.D. 982 finden, wo *fenix Arabye* mit weglassung des *of* der hss. vor dem letzten worte zu lesen sein wird; ähnlich auch H.F. 1686 *a potful bawme*. Zweifelhaft scheint mir auch die auslegung § 16 $\beta\beta$ von *Venus his love* (Mars 31), wo ich die beiden letzten worte als apposition zum vorigen auffasse: Venus, seine geliebte. Ebensowenig kann ich in dem § 34 μ

angezogenen verse aus C.T. 12460 *Mete unto wombe* usw. eine 'addition' erblicken; vgl. den in den randglossen mehrerer hss. reproduzierten text der vulgata zur betreffenden stelle und Luthers übersetzung (in meiner Pardoner-ausgabe anm. zu v. 233). Die § 48 μ angeführte ausdrucksweise *To sleen him, Oloformes* (C.T. 5360) ist doch den andern dort angeführten fällen nicht ganz gleich zu setzen, da bei Ch. das personale mit unmittelbar darauffolgendem eigennamen eher das demonstrative 'jener' vertritt.

Ich füge nun noch ein paar bemerkungen zu des verfs. Chaucerzitaten hinzu, welche dieser vielleicht bei einer neuauflage verwerten kann. — § 4 π: Ein infinitiv, vor dem *gan* zu ergänzen ist, findet sich auch H.F. 896 (s. Anglia, beibl. 27, s. 142). — Zu § 7 β vgl. meine notizen über den wechsel von praes. und praet. in Engl. stud. 47, s. 344 zu v. 512. — Zu den § 19 σ zitierten fällen, wo das nomen im sing. statt im zu erwartenden plural steht, sind auch die von mir Engl. stud. l. c. zu v. 15768 genannten stellen zu rechnen. — § 20 η: *impossible* als subst. findet sich auch zuweilen bei Chaucer, zb. C.T. 6270. — § 21 η: Über den wechsel von *this* und *thus* in Ch.-mss. s. meine bemerkung zu C.T. 1033 in Engl. stud. l. c. und Litbl. 37, 235. — § 50 γ liegt ein versehen vor; auf eine stelle aus den 'Kent. Serm.' folgt eine andere, die mit 'id.' bezeichnet ist; doch ist diese den C.T. v. 12599 ff. entnommen. — § 55 α: Die schreibung *the tone, the tother* ist auch in jüngeren Ch.-mss. häufig.

Zum schluß noch einige vom verf. nicht berichtigte druckfehler. § 16 π fehlt hinter dem frz. zitate das fragezeichen. — § 22 ι: l. ἀλλὰ st. ἄλλὰ. — § 53 ι: l. *some-body* st. *some body*. — § 58 ϑ: l. *husband* st. *husbond* (Kavanagh). — § 64 χ (s. 188): l. *Icestui* st. *Jcestui*. — S. 196: l. § 20 $\varkappa$ st. η. — S. 197, hinter: Zu ibid. ϑ^3 l. *d*ürfte st. *D*ürfte.

Im ganzen genommen, meist kleinigkeiten, deren erwähnung jedoch dem verf. und manchem leser nützlich sein kann.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

K. F. Sundén, Essay I: *The Predicational Categories in English.* — Essay II: *A Category of predicational Change in English.* Uppsala 1916, Universitets Årsskrift. XX + 562 ss.

In dem ersten der beiden essays, die das vorliegende inhaltschwere buch füllen, wird der versuch gemacht, eine neue einteilung der satzarten zu finden, die bisher gelegentlich wohl an-

gedeutet, aber weder von sprachforschern noch logikern konsequent durchgeführt wurde. Der gesichtspunkt, von dem der verf. dabei sich leiten läßt, ist die art der prädizierung. Nachdem in dem ersten, philosophischen teil des buches das neue einteilungsprinzip dargelegt und begründet ist, folgt der vorwiegend sprachhistorische teil, der sich mit einer sehr dankbaren aufgabe beschäftigt, nämlich, diejenigen transitiven verben in ihrer genesis, bedeutung und gebrauchsweise zu untersuchen, die als prädikate in aktivischer form, aber mit passivischer bedeutung gebraucht werden (*the book sells well*). Ihre zahl ist weit größer und ihre verwendungsart mannigfaltiger, als man von vornherein vielleicht anzunehmen geneigt sein mag. Sie werden nach maßgabe der im ersten teile gewonnenen kategorien zusammengestellt und gruppenweise behandelt. Viele dieser verben schwanken in ihrer bedeutung zwischen reflexiv, intransitiv und passiv. Das material für die tiefgründige untersuchung verdankt verf. meist den schätzen der NED., es standen ihm jedoch auch eigene umfängliche sammlungen von nicht geringem wert zur verfügung. Für das Altenglische hat er die bekannten werke von Bosworth-Toller, Sweet und Grein ausgebeutet und für das Gotische Balgs glossar benutzt. In sechs gruppen sind die in betracht kommenden verben in alphabetischer ordnung mit angabe der etymologie und verwendungsart zusammengestellt. Es wird so ein bequemer überblick über zahl und art ihrer vertretung in den verschiedenen kategorien geboten.

Auf grund der so gewonnenen basis wird nunmehr die frage erörtert, wie die passivische bedeutung des jeweiligen prädikatsverbs in den einzelnen kategorien zu erklären sei. Über der beantwortung der frage erschließen sich dem verf. interessante zusammenhänge mit dem Altenglischen und weiterhin mit dem Gotischen. Maßgebend auch für die etymologischen erörterungen ist wiederum die stoffliche ordnung der früher aufgestellten kategorien.

In der ersten kategorie handelt es sich um ursprünglich trans. verben, die eine nichttrans. bedeutung entwickelt haben und zwischen passivischer und reflexivischer auffassung schwanken. Wie der nichttrans. sinn sich ergeben kann, zeigen verben von der art von *dissever, divide* in anwendung auf begriffe wie clouds, persons: the clouds *divided*. Es kommt in letzterem satze eine tätigkeit zum ausdruck, als deren träger das subjekt erscheint. Es gibt jedoch auch fälle, wie bei der verwendung von prädikatsverben nach

der art von *combine, commix, meddle, mingle,* wo eine tätigkeit eine andere von verschiedener (entgegengesetzter) richtung auslöst, so daß beide, in einem subjekte vereinigt, zu dem begriff der reziprozität führen: they will *commix* as iron and clay. Der sekundäre nichttrans. sinn des prädikatsverbs kann auch eine zuständlichkeit bezeichnen, wie bei *disclose, open,* die beide passivische und reflexive bedeutung haben (s. 221).

Bei rückverfolgung der neuenglischen erscheinung in das Altenglische lassen sich hier indessen schon fälle nachweisen, in denen das intrans. prädikatsverb zu der reflexiven oder passivischen bedeutung hinneigt (ne ahæld đū from đıowe đīnum — ne declines a servo tuo) (s. 250). Einen instruktiven beleg bietet der gebrauch des verbs ʒedǣlan; swā þæt milde mōd wiđ moncynnes dıēamum *ʒedǣlde,* dryhtne þēowde (= thus this sweet mind seperated itself from the joy of the world, served God) (s. 250).

Bei lehnwörtern aus dem Altfranzösischen kann der reflexive gebrauch schon im Romanischen vorgelegen haben, wie nachweislich dies der fall war bei *dissever, hurt, redress.* Auch kommt es bei diesen vor, daß die konstruktion des heimischen wortes durch analogie auf das fremde übertragen wird. So steht der nichttrans. gebrauch von *open* offenbar in kausalzusammenhang mit dem von *close* (s. 254, 255). Mit der neuenglischen periode wächst der analogische einfluß, den eine gruppe von begriffsverwandten verben auf die andere ausübt. Die gruppe *mingle, intermingle, mix, commix* steht in ihrem intrans. gebrauch unzweifelhaft unter dem einfluß der synonyme *meng, mell, meddle, blend* (s. 255).

Ein weiteres agens der weiterbildung kommt in der neuenglischen periode hinzu. Der fälle, in denen das kausative verb und das entsprechende intransitiv dieselbe form hatten, gab es im laufe der sprachlichen entwicklung so viele, daß daraus eine neigung erwuchs, jedes trans. zeitwort, das eine kausative auffassung zuließ, auch als intransitiv zu gebrauchen. Hierher gehören verben wie *divide, distort.* Das kausative moment kann dabei noch durch andere faktoren, die in derselben richtung wirkten, unterstützt worden sein, so daß die spätere reflexive oder passivische bedeutung des betreffenden intrans. prädikatsverbs im einzelfall eine reihe von ursachen hat. Häufig ist es unmöglich, diese mit sicherheit anzugeben. In den meisten fällen wirken jedoch zusammen die möglichkeit kausa-

tiver auffassung, die reflexive entstehungsart und individuelle assoziation.

In der zweiten gruppe sind fälle zusammengestellt, die durch einige sätze aus Shakespeare illustriert sein mögen: Breake thou in peeces, and *consume* to ashes (Henry VI A); What was so frozen but *dissolves* with tempring (Ven.); Glutton-like she feeds, yet never *filleth* (Ven.). Sie umfaßt prädikatsverben, die von haus aus transitiv eine bedeutung angenommen haben, die zwischen passivischer auffassung und einem intransitiven sinn der zuständlichkeit oder des übergangs in einen zustand schwanken. Auch hier sind die faktoren der herausbildung des intrans. sinnes des prädikatsverbs dieselben wie bei der ersten gruppe. Das verb, das ein werden oder sein ausdrückt, erscheint meist als das resultat eines vorgangs, zu dem die tätigkeit des trans. verbs als kausativ aufgefaßt wird. Ein rein passivischer sinn ergibt sich dann um so eher, je lebhafter das verb als transitiv gefühlt wird, oder wenn ein zusatz mit *of, by* dem bewirkenden agens folgt (soils, which *calify* and indurate *by* the Sun's reflection; *by* him great Pompey *dwarfs* and suffers pain, s. 272).

Im Ae. gibt es bereits eine anzahl von verben, die trans. und inchoativen sinn haben, wie *stillan* 'stillen; still werden' (: þā *stylde* se storm sōna, and sēo sǣ wearđ eft smylte) oder *slītan* 'zerreißen, zerrissen werden' (s. 282). Im Gotischen pflegen in solchen fällen zwei verschiedene verbalableitungen vorzuliegen: die transitiven verben sind mit ja gebildet und die inchoativen mit n; deshalb stehen nebeneinander *fulljan* 'voll machen' und *fullnan* 'voll werden'; *satjan* 'setzen' und *sittan* 'sitzen' zeigen ein starkes intransitiv neben einem vom prät.stamm abgeleiteten schwachen verb mit *ja*. Auch im Altenglischen entsprechen häufig den verschiedenen bedeutungen des verbs verschiedene formen des haupttonvokals: *springan* 'springen' — *sprengan* 'sprengen'; *swincan* 'arbeiten' — *swencan* 'quälen'; *licgan* 'liegen' — *lecgan* 'legen'. Auch inchoative n-bildungen finden wir hier und da im Ae.: *druncnian* 'betrunken werden; ertränkt werden' (zu part. druncen), *eacnian* 'wachsen, zunehmen' (zu part. *ēacen*). Zahlreich sind die fälle, in denen ein trans. *ja*-verb einem intrans. *ō*-verb gegenübersteht: *bētan* (zu subj *bōt*) 'gut machen' — *bōtian* 'besser werden'; *bieldan* (zu adj. *beald*) 'kühn machen, ermutigen' — *bealdian* 'kühn werden'; *blǣcan* 'bleich machen' — *blācian* 'bleich werden', *cēlan* 'kühlen' — *cōlian* 'kalt werden', *hǣtan* 'erhitzen' — *hātian* 'heiß

werden'; *lengan* 'verlängern' — *langian* 'lang werden'; *wǣcan* 'schwächen' — *wācian* 'schwach werden'.

Doch nicht in allen fällen liegen derartige formentsprechungen vor. Es gibt auch denominative *ja*-verben, denen keine *ō*-verben, die ein sein oder werden bezeichnen, zur seite stehen. Belege hierfür sind: *fyllan* 'füllen', *scierpan* 'schärfen', *stillan* 'stillen', *temian* 'zähmen', ebenso wie denominative intrans. ō-verben keine trans. *ja*-verben neben sich haben. Letztere gruppen illustrieren zb. verben wie *adlian* 'krank sein oder werden', *fægenian* 'froh sein', *grēnian* 'grün werden', *sēarian* 'welken'.

Aus vorstehendem wird klar, daß der gegensatz zwischen einem kausativen verb und seiner intrans. entsprechung, die sein oder werden ausdrückte, im Ae. zum großen teil auch in der form in die erscheinung trat. Die einzelnen verbalklassen fangen jedoch bereits in altengl. zeit schon an, sich zu mischen. Zu einigen kausativen *ja*-verben sind formen der intrans. denominativen ō-verben getreten, so daß nebeneinander stehen: *dīeglan* 'verbergen' und *dīeglian*, *frēfran* 'trösten' und *frēfrian*, *trymman* 'stark machen' und *trym(m)ian*.

Auch zeigt sich bei mehreren ursprünglich trans. *ja*-verben ein intrans. sinn des seins oder werdens, wie bei *ʒebirhtan* 'glänzend machen', das auch 'glänzen, leuchten' bedeutet und so dem sinn nach sich mit *beorhtian* deckt. *Ʒe-cēlan* heißt 'kühlen', daneben aber auch 'kalt werden' und deckt sich so mit *cōlian*. Neben 'trocknen' bedeutet *drȳʒean* auch 'trocken werden' und fällt in diesem sinne mit *drūgian* zusammen.

Eine dritte gruppe von denominativen *ja*-verben zeigt nur intrans. sinn des seins oder werdens wie *bierhtan* 'scheinen', *ʒiernan* 'verlangen', *hlȳdan* 'lärmen', *wēdan* 'wüten'.

Gleichermaßen haben ursprüngliche ō-verben, die ein sein oder werden bezeichnen, auch trans. bedeutung, wie *brādian* 'breit werden', das auch 'ausdehnen' heißt und so sich neben *brǣdan* stellt. *Heardian* 'hart werden' hat auch die bedeutung 'härten' und konkurriert so mit *hierdan*. *Strangian* findet sich im sinne von 'stark werden' und 'stärken' (vgl. hierzu trans. *ʒestrengan*).

Zweifache bedeutung dieser art haben auch ō-verben, denen keine *ja*-ableitung wie oben zur seite steht. Hierhin gehören: *blissian* 'froh sein' und 'erfreuen'; *ʒōdian* 'besser werden' und 'verbessern', *lytlian* 'klein machen' und 'klein werden', *openian* 'öffnen' und 'offenbar werden'.

Außerdem kommt einer beträchtlichen zahl von denominativen *ō*-verben nur trans. bedeutung zu. Es seien als belege nur genannt: *clǣnsian* 'reinigen', *dunnian* 'verdunkeln', *egesian* 'erschrecken', *hālʒian* 'heiligen', *nīwian* 'erneuen', *wēriʒian* 'ermüden'.

Das prinzip der formellen differenzierung zur bezeichnung des kontrastes zwischen kausativen verben und ihren intrans. entsprechungen war im Altenglischen bereits nach den obigen zusammenstellungen vielfach durchbrochen. Die *ō*-verben erfreuten sich eines starken wachstums; die meisten von ihnen sind unzweifelhaft neubildungen aus altenglischer zeit, wenn auch einzelne älter sind. Es ist nicht schwer einzusehen, weshalb sie gerade den trans. *ja*-bildungen gegenüber die oberhand gewannen (s. 302). Die fähigkeit, denominative verben zu bilden bestand weiter, nachdem der *i*-umlant erloschen war. Durch diesen aber waren gerade die ursprünglichen *ja*-transitive gekennzeichnet. Er erzeugte einen gewissen abstand zwischen nomen und verb (*hierdan* — *heard*), während bei den *ō*-verben der nominalstamm unverändert blieb. Verben der letzteren klasse (*heardian, blācian, brādian, cōlian*) fördern deshalb die umlautslose ableitung direkt vom nomen, und die neubildungen können auch trans bedeutung annehmen, zumal andere berührungspunkte zwischen den beiden klassen vorhanden waren. Hat ein *ō*-verb zugleich trans. und intrans. sinn, und steht eine intrans. *ja*-bildung nicht neben ihm, so darf man, wie bei *beterian, a-biterian*, mit sicherheit eine in ae. zeit erfolgte neubildung annehmen. So kommt es denn, daß in ae. zeit schon ein prädikatsverb kausativen sinn haben konnte und zugleich als intransitiv ein sein oder werden zum ausdruck brachte.

Die trans. bedeutung des verbs begegnet sich mit der intrans. im Ae. bereits im passiv, welches bei transitiven und perfektivischen intransitiven durch dieselben hilfsverben *wesan, beon* oder *weorþan* gebildet wird. Neben einem satz wie: Sorh *is ʒenīwod* Deniʒea leodum (Beow. 1323) oder þonne *blōd brocene* on bā healfe ād-sweord eorla (Bew. 2064), stehen fälle von passivbildungen von *ō*-verben: *Bið* manna lufu *acōlod* (Hml. Th. II 542, 26); Se fæder *wæs ādumbod* (Hm. Th. I 352, 32); þā þe *beoð āheardode* on unryhtwīsnesse (Past. 263, 4), s. 304. Eine berührung von kausativen prädikatsverben und intransitiven, die sein oder werden bezeichneten, war hier also gegeben, allerdings war die verwendung der genannten hilfsverben beschränkt

auf zeitwörter perfektivischen sinnes; die imperfektive wurden mit *habban* konstruiert. Perfektivischer sinn kam vor allem solchen verben zu, die mit einem perfektivischem präfix *ā-* oder *ʒe-* im Ae. verbunden waren (vgl. die oben genannten beispiele). Die periphrastische konstruktion läßt häufig mehrfache auffassung zu, wie nachstehender satz aus Beow. 476 besonders deutlich zeigt: *Is* mīn flet-werod, wīʒ-hēap *ʒewanod.* Sieht man in *ʒewanod* ein passiv, so ist der sinn: 'ist verringert worden', und diese bedeutung schwankt hinüber zu: 'ist kleiner geworden' und zu 'ist kleiner'. Faßt man die form aber als ein intransitiv, so ergibt sich der sinn von 'ist kleiner geworden', der sich dem von 'ist kleiner' annähert. Der bedeutungsunterschied ist demnach ein geringer zwischen den beiden konstruktionen. Jedenfalls wird aus solchen fällen verständlich, wie im Ae. kausative verben den sinn von intrans. zeitwörtern des seins oder werdens annehmen können und umgekehrt.

Der formannäherung der verschiedenen gruppen von verben, die in ae. zeit schon zu beobachten war, nahm weitere dimensionen an im Me., vornehmlich dadurch, daß die 1. und 2. schwache konjugation durch die abschwächung der endungen fast ganz zusammenfielen. Außerdem kam hinzu, daß die meisten trans. verben mit *i*-umlaut im Me. oder Frühne. außer gebrauch kamen. Das verb hatte geringen halt an der nominalen basis und verlor so an widerstandskraft. So verschwinden dann die me. und ne. ausläufer von ae. *bǣtan, bieldan, iecan, cēlan, cȳpan.* Nur wenige umgelautete denominative bewahren ihre alte lebenskraft: *bleach, dry, defile, fill, frighten, heat, trim,* s. 313. Sie haben sich durch die häufigkeit des gebrauchs erhalten. Im Me. fehlten also bereits fast durchgehends die mittel, um trans. denominative von ihren intrans. entsprechungen zu unterscheiden. Nach dem aus ae. zeit überkommenen prinzip der denominativen ableitung fanden jedoch eine menge verbaler neubildungen statt, die nach dem abfall der infinitivendung im Spätme. sich von dem nomen nicht unterschieden. Es sei nur auf folgende fälle verwiesen: *freshe(n)* 'frisch machen' und 'frisch werden'; *fulle(n)* 'voll machen' und 'voll werden'; *lengthe(n)* 'länger machen' und 'länger werden'.

Gleichermaßen entwickeln ursprünglich intrans. im Me. trans. neubildungen: *duske(n)* 'dunkel werden' und 'dunkel machen'; *greye(n)* 'grau werden' und 'grau machen', *madde(n)* 'verrückt werden' und 'verrückt machen'.

Das Me. besaß demnach die fähigkeit zu denominativen neubildungen, ohne daß das trans. verb und die intrans. entsprechung des seins oder werdens formell differenziert waren.

Im Ae. gab es außerdem *ja*-verben und entsprechende *ō*-verben denominativer provenienz, deren stämme identisch waren. Ae. *ā-blindan* trans. und *ā-blindian* intrans. mußten in me. *blinde(n)* zusammenfallen, ebenso ergaben *līpan* trans. und *līpian* intrans., *swētan* trans. und *swētian* intrans. später eine form, in der ein trans. verb und ein intrans. zur bezeichnung ein 'seins' oder 'werdens' sich verschmolzen.

Verf. macht dann noch auf einige andere faktoren, die in derselben richtung wirken (s. 320 ff.), aufmerksam und zeigt, daß die ansichten Kellners, der in dieser frage dem französischen einfluß große bedeutung beimißt (s. 324), nicht haltbar sind.

Nach dem bisher dargelegten kann kein zweifel bestehen, daß seit dem ende der me. zeit die möglichkeit bestand, ein ursprünglich trans. verb, das kausative auffassung zuließ, gegebenenfalls auch als intrans. gebraucht werden konnte zur bezeichnung eines seins oder werdens, ohne daß dadurch der sprache gewalt angetan wurde (s. 328). Im Ne. wuchs noch die tendenz in dieser richtung, da die zahl der in frage kommenden zeitwörter zunahm.

Die wirksamkeit des kausativen prinzips wird vor allen dingen durch die verben auf *-fy* erwiesen: *beautify* 'schön machen' und 'schön werden', *gasify* 'gasförmig machen' und 'gasförmig werden'; diesen entsprechen weiter: *magnify*, *mollify*, *ossify*, *pacify*.

Das kausative prinzip mag weiterhin unterstützt worden sein durch individuelle assoziation zwischen verben wie *fill* und *replenish*, *bleach* und *blanch*, *heap* und *accumulate*, *change* und *invert*. Die dualistische verwendungsart der älteren verben übertrug sich auf die jüngeren formen meist lat.-roman. herkunft.

Unter den in dieser gruppe genannten verben läßt *feel* (*the air felt chilly*) keine kausative auffassung zu. Der nichttrans. sinn dieses verbs ist offenbar durch den einfluß der konstruktion von *look*, *sound*, *taste*, *smell* zu erklären.

In der dritten kategorie von verben nimmt das transitivum eine sekundäre, nichttrans. bedeutung an, die bald passivisch, bald als begriff der tätigkeit oder wahrnehmung erscheint. Auch hier läßt sich beobachten, daß je eher der trans. sinn des verbs sich kausativ auffassen läßt, um so leichter sich die sekundäre

intrans. bedeutung ergibt. Sätze wie: the scythe end *caught* in the rigging; the windows would not *lift;* these oranges *peel* easily; the vessel *steers* with ease, mögen den sprachgebrauch illustrieren.

Die meisten der hier zu nennenden worte gehören der me. und ne. periode an, aber verf. weist erscheinungen derselben art (s. 347) bereits für das Ae. nach. Und zwar finden sich hier belege für den begrifflichen kontrast zwischen schwachen kausativen und den entsprechenden intrans. starken verben der tätigkeit in nicht unbeträchtlicher anzahl. Als beispiele seien nur genannt: *ærnan* 'laufen machen' — *irnan* 'laufen', *fēran* 'führen' — *faran* 'gehen, reisen', *dīefan* 'senken' — *dūfan* 'sinken'.

Auch hier wird eine intrans. nebenbedeutung bei manchen verben möglich durch die formelle berührung zwischen dem passiv der transitiva und dem perfekt der mit *beon, wesan, weorþan* gebildeten intransitiva perfektivischer natur. In der unsicherheit der auffassung und in der deutbarkeit von sätzen wie: hī āflo3ene wǣron (zu *āflēon* 'wegfliegen'), fugol bið 3eswīgod (zu *3eswīzian* 'still sein; werden') lag, was die wortbedeutung anlangt, eine quelle von neuerungen. Im Ae. schon konnten partizipialformen wie *āflogene, 3eswīzod* passivisch aufgefaßt werden, und so ergab sich zugleich eine neue trans. bedeutung dieser und ähnlicher verben (s. 356). Ebenso kann das passiv von ursprünglichen transitiven leicht zu intrans. auffassung und bedeutung hinüberschwanken. Dieser zug verstärkt sich in der me. periode. So kam es, daß jedes trans. verb, das die möglichkeit kausaler auffassung bot, seit dem 15. jahrh. auch als intransitivum gebraucht werden konnte.

In der vierten kategorie von verben haben ursprünglich trans. verben einen sekundären nichttrans. sinn angenommen, der da schwankt zwischen passiver auffassung und einer intrans. bedeutung der existenz oder der beziehung. Als beispiele mögen folgende sätze dienen: Glory is like a circle in the water, which never ceaseth to enlarge itselfe, Till by broad spreading, it *disperse* to naught (Shak., Hy 6 A); these pears do not *cook* well; why should . . . hateful cuckoos *hatch* in sparrow's nests? (Shak., Lucr.); the door will not *lock;* they (wares) will *sell.*

Die ursachen der herausbildung einer intrans. bedeutung sind dieselben wie in den vorausgehenden kategorien, nämlich die aktive form des verbs und bis zu einem gewissen grade auch die möglichkeit kausaler auffassung des ursprünglich trans. sinnes,

Außerdem spielen in dem einzelfalle noch allerlei nebenumstände herein, die die entstehung der intrans. bedeutung fördern. In manchen fällen wie bei *hoard, reserve* (s. 376) kann man je nach der begrifflichen auffassung des verbs hinsichtlich der entstehung der intrans. bedeutung verschiedener meinung sein. Die häufige polemik des verf. gegen die auffassung des NED. beweist allein schon, wie stark das subjektive element ist, das bei den verschiedenen erklärungsversuchen mitspricht. Ihre zahl mehrt sich durch die möglichkeit des einflusses der analogie sinnverwandter formen und dadurch, daß häufig französischer sprachgebrauch in dem englischen sich widerspiegelt.

Einen vorwiegend passivischen sinn hat die sekundär entwickelte bedeutung des ursprünglich trans. verbs in der fünften kategorie. Das hinüberschwanken zum intransitivum tritt hier weniger und seltener hervor. Die art des kontextes kann natürlich zu passivischer auffassung viel beitragen wie in folgendem satze: A minister, whom they can cordially . . . affect, or *by whom* they can edifie (1657) s. 381; auch in nachstehendem falle: if I *hang*; Ile make a fat payre of Gallowes (Hy. 6 A) ist der passivische sinn unzweifelhaft. Verf. legt auf die zusammenstellung der in diese gruppe gehörigen verben um so mehr wert, als auf die passivische bedeutung in dem NED. in diesen wie in anderen fällen selten hingewiesen wird (s. 384). Belege für ähnliche erscheinungen finden sich schon im Ae.: *Alȳfð* (is ālȳfed) restedagum wel to dōnne hweþer ðe yfele = *licet* sabbatis bene facere an male?; þǣr mæȝ nihta ȝehwǣm nīdwundor *sēon*, fȳr on flōde (Beow. 1365). Allerdings sind sie nur ganz vereinzelt und deshalb mit vorsicht zu verwerten.

In der sechsten kategorie werden behandelt verschiedene satztypen, unter denen das prädikatsverb mit modalem charakter besonderes interesse bietet. Hierhin gehören sätze wie die folgenden: Scotch barley . . . does not *malt* well; this rule *reads* both ways, colours that do not *wash* well (s. 413). Das modale element kann aber auch durch ein besonderes hilfsverb zum ausdruck kommen: this volume *may ccunt* among the scarcest works of its time. In affirmativen sätzen ohne modalverb (s. 417) scheint das prädikatsverb fast immer einer näheren bestimmung zu bedürfen, die da den grad der leichtigkeit bezeichnet, mit dem das subjekt objekt der verbaltätigkeit werden kann. Man verwendet gerne adverbiale zusätze wie *easily, readily, well,*

nicely, naturally etc.: quicksilver *easily amalgams* with metals; the vessel *steers with ease;* women are flax, and *will fire in a moment.* Adverbiale bestimmungen anderer art kommen allerdings auch vor: this test *applies* to every supposition. Das prädikat in solchen sätzen wird in der regel in einem nichtzeitlichen sinne gebraucht. Seit dem 18. jahrh. sind besonders fruchtbar auf diesem gebiet die mit *will* gebildeten sätze: lavender *will wear* better than sea-green; I do not think it *will wash well.* Auch diese klasse von sätzen läßt sich bis in das Ae. zurückverfolgen, wenn sie auch erst in viel späterer zeit wirklich lebenskräftig wird (s. 527).

Nur auf wunsch der schriftleitung bin ich in meinem referat so ausführlich gewesen. Daß ich dem reichen inhalt des buches jedoch damit stofflich genüge getan hätte, möchte ich trotzdem nicht behaupten, denn ich muß bekennen, dem rezensenten ist die arbeit seitens des autors nicht leicht gemacht. Darstellung und stoffeinteilung würden nicht unwesentlich gewonnen haben durch eine ausgedehntere und vielseitigere inanspruchnahme typographischer hilfsmittel und durch eine energischere durcharbeitung des gewaltigen stoffes, der immer von neuem wieder anregung zu abschweifungen bietet. Theorie, system und argumentationslust beschweren seine lektüre in nicht geringem maße. Verf. ist so erfüllt von seinem gegenstand, daß er geneigt ist, sich in abstraktionen zu verlieren, über denen er die bedürfnisse des neu an den stoff herankommenden lesers aus dem auge verliert. Die stoffverteilung auf grund des im ersten teile des werkes dargelegten systems bringt die notwendigkeit von wiederholungen, häufigen verweisungen, nachträglichen bemerkungen und korrekturen mit sich, die sich sicherlich bei einer anderen, leichteren darstellungsform einschränken ließen. Es wäre überhaupt zu erwägen, ob bei einer weiteren auflage der erste teil der arbeit nicht ganz in wegfall kommen soll, denn auch im vorliegenden falle hat der philosoph dem sprachhistoriker nichts zu sagen, was dieser nicht schon vorher gewußt hätte. Bei dieser gelegenheit könnte denn auch das Me. eingehendere berücksichtigung finden als dies bisher geschehen ist. Ich vermute stark, daß die hier behandelte erscheinung auch eine wurzel im Skandinavischen hat. Verf. würde sich ein verdienst erwerben, wenn er die sehr wertvolle und tiefgründige arbeit später von philosophie und subjektivismus reinigen und auf rein sprachgeschichtlicher grundlage in gedrängterer form neu darstellen wollte. Die gegenwärtige gewandung steht

dem fortkommen des sehr verdienstvollen und an wichtigen ergebnissen reichen buches im wege. Das werk verdient, daß es in die weitesten fachkreise eindringe, denn inhaltlich repräsentiert es eine sehr originale, in hohem grade ansehnliche leistung, die der anerkennung der fachwelt sicher sein darf. Unter den wissenschaftlichen arbeiten auf syntaktischem gebiet, die in den letzten jahrzehnten erschienen sind, steht es in der vordersten reihe.

Tübingen. W. Franz.

LITERATURGESCHICHTE.

Representative English Comedies. Under the general editorship of Charles Miles Gayley, Litt. D. L.L. D. Professor of the English Language and Literature in the University of California. Vol. II: *The later Contemporaries of Shakespeare: Ben Jonson and others.* New York 1913, The Macmillan Company. LIX u. 586 ss. Pr. $ 2,—.

Das unternehmen Gayleys bezweckt, die entwicklung der englischen komödie an hervorragenden vertretern der gattung aufzuzeigen. Der erste band war den anfängen gewidmet, der folgende soll Fletcher in den mittelpunkt stellen. Vorangeschickt ist diesem bande eine längere abhandlung vom herausgeber, betitelt: 'A comparative view of the fellows and followers of Shakespeare (part one)', die in übersichtlicher und gedrungener form ein bild von der komödie zu Shakespeares zeit zu entwerfen beginnt. Den einzelnen stücken gehen kritische vorreden von der hand Herfords, Gayleys, Smithsons, Cunliffs und Manlys voraus. Sie bieten vortreffliche einführungen in die kunde von dichter und werk. Auch die textbehandlung ist im ganzen sorgfältig. Der abdruck von *Every Man in his humour* folgt einem dem herausgeber gehörigen exemplar der Folio mit bloßer modernisierung der buchstaben, verbesserung der druckfehler und zusatz von bühnenanweisungen. *Epicoene* hält sich ähnlich an die in der Bodleiana vorhandene Folio 1 und verzeichnet abweichende lesarten der Q von 1620 und F 2 von 1640. *Der alchemist* benutzt die kritische ausgabe von Hathaway und Schelling von 1903 und erweitert sie durch die heranziehung eines Folio-exemplars (1616) in der Sutro-bücherei von St. Franzisko und einer weiteren von 1640 (F 2) in der universitätsbücherei von Kalifornien. *Eastward Hoe* folgt der Q 2, die schon Schelling in der Belles Lettres Series von 1903 zugrunde

gelegt hatte. (Wir erfahren, daß die herkömmliche bezeichnung Q 1 und Q 2 eigentlich irreführend ist, da es sich um dieselbe auflage handelt, bei der nur die beanstandeten blätter herausgenommen und ersetzt wurden.) *The Merry Devill of Edmonton* endlich übernimmt den text von Warnke und Proescholdt, Halle 1884.

Das buch ist durchaus empfehlenswert. Was sich dagegen einwenden läßt, liegt mehr im plan als in der ausführung. In der tat empfindet man diesen als ohne rücksicht auf die bedürfnisse des wissenschaftlichen arbeiters gefaßt. Die herausgabe und gründliche bearbeitung von wieviel andern schwer zugänglichen stücken gerade jener zeit wäre nicht mit jubel begrüßt worden! Mußte so viel arbeit und mühe gerade an solche dramen gewandt werden, die großenteils schon in trefflicher form vorliegen?

Breslau. L. L. Schücking.

Studies in Philology. A Quarterly Journal published under the Direction of The Philological Club of the University of North Carolina. Vol. 13, Number 2; April 1916. Chapel Hill.

Die Aprilnummer des jahrganges 1916 der *Studies in Philology* der universität von North Carolina enthält mehrere Shakespeare betreffende aufsätze.

In dem ersten zeigt James Holly Hanford, daß die bekannten ausführungen des Ulysses in *Troilus & Cressida* I 3, 75—137 über den *degree* im letzten ende auf Plato zurückgehen. Daß sie auf Platonischen ideen beruhen, muß zugegeben werden; dagegen möchte ich im gegensatz zu dem verf. betonen, daß eine unmittelbare kenntnis Platos dadurch nicht bewiesen ist, ja daß eine solche so gut wie ausgeschlossen erscheint. Hätte Shakespeare Plato gekannt, so müßte sich dessen einfluß in ganz anderer weise offenbaren als in einigen vereinzelten stellen, wo ihn der forscher allenfalls aufspüren kann. Diese Platonischen gedanken waren bereits im 13. jahrh. durch den streit der realisten und nominalisten allgemein bekannt geworden, und es bestanden für Shakespeare viel näher liegende möglichkeiten, sie sich anzueignen als direkt aus dem damals in England noch schwer erreichbaren Plato.

In dem zweiten aufsatz bespricht Thornton Shirley Graves einige fragen der Elisabethanischen bühne, ob eine künstliche beleuchtung vorhanden war, welche bedeutung der *heaven* besaß, ob die hinterbühne erhöht war, u. a. m. Man wird seinen sorgsamen

ausführungen und vorsichtigen schlußfolgerungen zumeist beistimmen können, nur mit der angeblichen erhöhung der hinterbühne kann ich mich nicht befreunden. Sie würde eine begriffliche teilung der szene in vorder- und hinterbühne voraussetzen, für die bis jetzt noch kein beweis erbracht ist.

In dem dritten und wohl bedeutendsten, aufsatz behandelt Edwin Greenlaw die Pastoralen Shakespeares: *Wie es euch gefällt*, *Cymbeline* und *Wintermärchen*. Im gegensatz zu seinen vorgängern, die den pastoralen charakter dieser werke vielfach verkannt oder sogar in abrede gestellt haben, weil der dichter in ihnen weit über die hergebrachte schablone hinausgewachsen ist, zeigt Greenlaw, daß diese stücke trotzdem in ihren grundzügen dem pastoralen typus entsprechen. Weniger glücklich freilich ist der verf. in dem versuch, die unmittelbaren quellen Shakespeares festzustellen. Es widerspricht dem wesen des poetischen schaffens, daß ein mann wie unser dichter seine stoffe aus englischen, französischen, italienischen, wohl gar spanischen werken mühsam zusammengetragen haben soll; es handelt sich in diesen fällen nicht um direkte entlehnung, sondern um allgemeine, in Westeuropa weitverbreitete motive, wodurch die übereinstimmungen, zugleich auch die abweichungen von den verschiedenen autoren erklärt werden. Immerhin gelangt der verf. durch den vergleich älterer werke, besonders der Sidneys und Spencers, mit denen Shakespeares zu einigen wertvollen ergebnissen. Namentlich auf die figur des melancholischen Jaques in *As you like it* fällt neues licht, der als der übliche, außerhalb der handlung stehende, nicht dem hirtenstand angehörende, aber mit den hirten lebende unglückliche flüchtling erklärt wird, der in der *Arcadia* als Philisides erscheint. Daß Sidney sich in dieser gestalt selbst geschildert hat, kann als ziemlich sicher gelten; daß aber deshalb auch Jaques ein porträt oder gar eine satire Sidneys sein soll, ist wohl eine übereilte folgerung des verf.s.

Enttäuschend sind die ausführungen über *Cymbeline*. *Romeo und Julia*, sei es das drama, sei es die novelle, soll die quelle des jüngeren stückes sein! Die ganze ähnlichkeit beschränkt sich doch auf das weitverbreitete motiv des schlaftrunkes. Und noch weniger zustimmung dürfte die behauptung finden, daß *Cymbeline* eine verbesserte version von *Romeo und Julia* ist.

Berlin. Max J. Wolff.

Gustav Mai-Rodegg, *Hamlet-entdeckungen eines schauspielers.* 2. durchgesehene auflage. Berlin 1917, Oesterheld & Co.

Nach dem titel erwartete ich die arbeit eines schauspielers, dem die darstellung des Hamlet auf der bühne zum erlebnis geworden ist, und der nun, frei von jeder theorie, sich und uns über die aus der praktischen erfassung der rolle gewonnenen eindrücke rechenschaft zu geben versucht. Ein derartiges werk wäre gewiß von großem nutzen für die forschung, vor allem würde es den beweis liefern, daß viele von unsern schönsten und geistvollsten Hamlet-theorien bei der praktischen darstellung in nichts zusammenfallen. Doch davon steht in der arbeit nichts; der verfasser wandelt auf gewohnten wegen, er hat einen großen teil der vorhandenen literatur durchgearbeitet und baut darauf, nachdem er sich mit seinen vorläufern auseinandergesetzt hat, eine neue erklärung auf. Nach ihr besteht Hamlets aufgabe nicht darin, seinen verbrecherischen onkel aus der welt zu schaffen, er soll oder will nicht nur seinen vater rächen, sondern eine *bella vendetta* an dem mörder vollziehen. Eine solche hat angeblich durch die art ihrer ausführung und die zustimmung, die sie allseitig findet, eine über den rahmen der privatrache hinausgehende bedeutung und nimmt den charakter einer objektiven bestrafung an. In den italienischen novellen, auf die M.-R. sich stützt, ist allerdings oft von einer *bella vendetta* die rede; doch glaube ich nicht, daß es sich dabei um einen festen begriff handelt. Was die Italiener darunter verstehen, ist eine rache, die sich durch besondere treffsicherheit auszeichnet und dem betroffenen gerade die qualen zufügt, die er selbst vorher dem andern teil bereitet hat. Sie ist im letzten ende eine art *talio,* also gerade das gegenteil des objektiven strafvollzuges. Nehmen wir aber die erklärung des verfassers an, so wird Hamlet damit vor eine unmögliche, zum mindesten aber sehr schwierige aufgabe gestellt; die auslegung nähert sich also der von Werder und Conrad. Jedoch scheint diese ähnlichkeit dem verfasser nicht zum bewußtsein zu kommen, denn weder Werder noch Conrad werden von den sehr scharfen ausfällen verschont, die M.-R. unterschiedlos gegen die bisherige Shakespearekritik richtet. Fanden wir bei den vorläufern einen handlungswilligen und handelnden Hamlet, so vollbringt er nach der neuen erklärung bereits in den beiden ersten akten eine beispiellose leistung genialer besonnenheit. Worin diese besteht, wird allerdings nicht gesagt, es sei denn in den beständigen fecht-

übungen Hamlets, auf die M.-R., s. 53, mit besonderem nachdruck verweist. Er übersieht nur, daß diese stelle durch eine andere, II 2, völlig aufgehoben wird, in der Hamlet auseinandersetzt, daß er seine gewohnten übungen aufgegeben habe. Das ist gewiß eine kleinigkeit, aber sie ist typisch für das verfahren des verfs. Einzelne zitate aus *Hamlet* oder andern dramen Shakespeares werden herausgegriffen und in einem verallgemeinernden sinn verwendet, den sie nicht besitzen und nach dem zusammenhang nicht besitzen können. Auf diese art läßt sich alles beweisen, selbst, daß Hamlet eine *bella vendetta* zu nehmen berufen ist, obgleich der wortlaut der dichtung dafür nicht die geringste unterlage bietet. Ich glaube nicht, daß die forschung aus dem positiven teil des vorliegenden buches nutzen ziehen wird, und noch unerfreulicher ist der negative teil, in dem M.-R. sich mit seinen vorgängern abfindet. Es wird dort gegen verdiente gelehrte ein ton angeschlagen, der in den eigenen leistungen M.-R.s nicht die geringste berechtigung findet. Selbst von einem manne wie Hebler heißt es s. 25, daß *seine von keinerlei sachkenntnis beschwerten behauptungen nur den dichter aushöhnen*. Desto eifriger preist der verf. seine eigenen entdeckungen als etwas neues, noch nie dagewesenes oder erkanntes an. Auch das Vorwort Kohlers schlägt einen ähnlichen ton an, das gleich mit einem äußerst gehässigen ausfall gegen Löning als Shakespeareforscher und juristen einsetzt. Auf beiden gebieten bedürfen Lönings leistungen keiner verteidigung, der Kohlersche ausfall richtet sich selbst.

Berlin. Max J. Wolff.

Wilhelm Münch, *Ein italienischer vorgänger Miltons.* Die neueren sprachen. 1905.

Der verf. glaubt nicht an vorbilder oder entlehnungen Miltons, höchstens an vereinzelten anklang an vorgänger. Einen solchen führt er vor; er heißt Erasmo di Valvasone und hat um 1590 ein epos geschrieben über den fall der engel: Die *Angeleide*. Verf. gibt den inhalt des gedichtes wieder und verweilt dann bei verschiedenheiten der beiden dichter. Einige gute bemerkungen macht er über den wirklichen, innerlich belebenden wert des *Verlorenen paradieses.* Verf. sieht ihn ganz richtig in der schilderung der seelenzustände der bösen engel, vorzüglich des satans. Dagegen fühle ich mich nicht überzeugt, wenn dies bedeutungsvollste des gedichts bei der erklärung der hervorbringenden notwendigkeit

zur seite geschoben wird. Dem verf. dürften die prosawerke Miltons nicht genügend bekannt sein. Milton ist wohl doch zu sehr ein egozentrischer geist, um nicht aus eigenen persönlichen umständen die tiefsten töne seiner dichtungen zu holen. Die stärke Miltons ist doch der haß, nicht die liebe, viel weniger die menschenliebe. Ist je ein wort der liebe von Milton ausgesprochen worden mit dem feuer, das ihm stets gegenüber seinen gegnern zu gebote stand? Wenn Milton wirklich daran gelegen gewesen wäre, nur das unendliche weh um verlorenes, unendliches glück zu schildern, dann wären doch Adam und Eva in den vordergrund getreten, während sie jetzt beinahe interesselos einhergehen.

Ein anderer umstand ist dem verf. aufgefallen, m. e. ganz richtig, daß der teufel unter Miltons händen ganz über das maß des gewöhnlichen christentümlichen kollegen Gottes hinausgewachsen ist. Und richtig ist es auch, daß dies nicht individuell aus Milton, sondern individuell und universell aus Milton und seiner zeit heraus zu erklären ist.

Lund. S. B. Liljegren.

NEUSTE LITERATUR.

Jack London, *The Valley of the Moon.* Mills & Boon, London, 1914. Pr. geb. 6 s. — Tauchnitz Edition vols. 4493, 4494. Leipzig 1914. Pr. ungeb. 3.20 M.

Vor kurzem berichtete irgendeine literarische zeitschrift, daß der amerikanische schriftsteller Jack London der in Rußland zurzeit gelesenste autor ist. Ich wage nicht zu entscheiden, ob dies für oder gegen Londons dichterisches können spricht. Aber sicherlich hat er in seinen letzten schöpfungen nicht dazu beigetragen, seinen dichterruhm zu mehren. Von allen seinen büchern haben mir die »Südseegeschichten« trotz mancher mängel am besten gefallen als die wirklichkeitstreuen bilder eines frisch pulsierenden volkslebens, mag es auch noch so sehr die ungeschminkten triebe eines naturvolkes zeigen. Jedenfalls liegt bei Jack London der schwerpunkt seines schaffens immer im stofflichen, denn stets zeigt es sich, daß er die elementarischen seelenkräfte und die primitiven kulturzustände besser darzustellen versteht als seelisch komplizierte naturen. In dieser hinsicht ist London trotz mancher fehler, die sicherlich zum großen teil aus seiner unheimlichen fruchtbarkeit resultieren, ein starkes, ursprüngliches talent.

Das zeigt sich auch in dem vorliegenden roman, der wiederum eine schöpfung von großer eigenart ist. Allerdings sind die geschehnisse nicht so ungewöhnlich, wie sie sonst in seinen büchern zu sein pflegen. Das buch schildert das leben einfacher, schlichter leute. Es erzählt von der liebe zweier menschen, die beide kinder von ansiedlern sind, die einst vom fernen osten her ins land gekommen sind. Sie sind in einer großstadt Kaliforniens groß geworden; sie ist eine fleißige plätterin, er ein tüchtiger, arbeitsamer fuhrknecht, aber beide sind wesen von geradem, einfachem charakter, die in ernster arbeit das ziel ihres lebens sehen. Ein inniges glück vergoldet diese ehe, bis ein gewaltiger streik mit all seinem unglück, mit seiner arbeits und verdienstlosigkeit, mit allerlei gewalttätigkeiten und nöten ihren bund zu zerstören droht. Als das unglück immer größer wird, fassen sie den entschluß, der großstadt den rücken zu kehren und sich als farmer irgendwo anzusiedeln. Sie wandern lange umher, ehe sie den ort ihrer sehnsucht finden, um sich als schlichte ansiedler ein neues glück zu bauen.

Die handlung ist nicht konventionell, hat jedenfalls nichts verbrauchtes an sich. Aber die geschehnisse sind nur scheinbar einfach. Auf ihren streifzügen durch Kalifornien treffen sie mit menschen der verschiedensten gesellschaftsstufen und der mannigfachsten berufe zusammen. Dadurch ist ein milieu von denkbar größter mannigfaltigkeit der typen geschaffen. Aber dabei hat London auch gelegenheit, den leser in die kultur des landes tiefer einzuführen und sie klarer widerzuspiegeln, als es irgendein anderes buch vermöchte. Man erfährt genaueres über die arbeitsbedingungen im lande, die großen syndikate und die lage der ansiedler, die sich in Westamerika eine neue heimat gegründet haben. Man erfährt, daß Romanen und Japaner durch ihre harte, unermüdliche arbeitsamkeit auf dem lande immer weiter vordringen, während die eingeborenen, die nachkommen der ersten ansiedler, in die städte abwandern und dort seelisch und körperlich zurückgehen. In der gegenüberstellung dieser beiden welten, dem freudlosen sklavendasein in der großstadt und dem freien, aussichtsreichen farmerleben möchte ich den hauptreiz des buches sehen.

Es ist üblich geworden, bei dichterischen erzeugnissen eine tendenz zu suchen. Ich glaube nicht, daß Jack London ein tendenzbuch hat schreiben wollen. Aber es liegt hier wirklich nicht fern, aus der handlung eine tendenz herauszuschälen, die etwa auf den

ruf Rousseaus »Zurück zur natur« herauslaufen würde. Auch auf amerikanischem boden hat der preis des landlebens: "Back to the soil" in jüngster zeit ein lautes echo gefunden.

Aber auch abgesehen von der milieuschilderung hat das buch mancherlei vorzüge. Eine frische ursprünglichkeit lagert über der ganzen geschichte. Schon die ehe ist seltsam. Mit dem hellen sonnenschein, der in ihr herrscht, scheint sie gar nicht hineinzupassen in dieses öde, düstre großstädtertum. Und so lernen beide gatten allmählich über ihre bisherige umgebung hinaussehen; und die sehnsucht nach einem fernen lande, dem »tal des mondes«, leitet ihre schritte. Der mann ist zwar vor seiner ehe ein großer athletischer preiskämpfer gewesen, aber seelisch ist die frau weitaus die stärkere. Sie ist eine eigenartige gestalt mit einem unbeirrten blick nach vorwärts, die hier im mittelpunkt der geschichte steht und die handlung gleichsam trägt.

Auch wenn man den blick auf die art der dichterischen komposition richtet, lassen sich kaum einwendungen erheben. Es findet sich nichts kompliziertes in der anlage, sondern die geschehnisse werden in straffer sachlichkeit aneinandergereiht und gut motiviert. Jack London erzählt immer folgerichtig und völlig überzeugend. In bezug auf die charakteristik sind allerdings nur die beiden hauptpersonen deutlich vor den leser hingestellt, während die übrigen personen weniger plastisch hervortreten, ja zum teil verschwommen erscheinen.

Vielleicht wird man gegen das buch einwenden können, daß es in mancher hinsicht künstlerisch noch nicht völlig ausgereift ist, aber sicherlich ist es ein interessantes dokument zur zeitgenössischen kalifornischen kultur. Wilde exzesse in der arbeiterbewegung, die daraus entstehenden moralischen und kulturellen verwüstungen, die dort in vielen sozialen schichten um sich greifen, werden scharf beleuchtet und dargestellt.

Also trotz mancher ausstellungen im einzelnen hat der roman seine unbestreitbaren vorzüge. Sie liegen vielleicht mehr nach der kulturellen als nach der dichterischen seite hin, mehr in der genauen wiedergabe kultureller zustände als in großen künstlerischen qualitäten. Jedenfalls ist das buch eine der wertvolleren gaben, die der geistvolle Amerikaner bisher seinen lesern geschenkt hat.

Braunschweig. Arno Schneider.

SCHULGRAMMATIKEN UND ÜBUNGSBÜCHER.

Ew. Goerlich, *Vokabular zu den Hoelzelschen jahreszeitenbildern.* 1. teil: *Englisch.* Zweite auflage. Leipzig, Renger.

Im vorwort heißt es: »Mehrfacher anregung folgend, habe ich mich entschlossen, den stoff der die einzelnen jahreszeiten behandelnden vokabularien zu kürzen und zu einem sonderbändchen zu vereinigen. Bestimmend für den entschluß war einmal die vielfach gemachte erfahrung, daß die vokabularien für die untere stufe zu umfangreich und teilweise auch sprachlich etwas schwierig sind, und dann der praktische gesichtspunkt, ein möglichst billiges lehrmittel zu bieten.«

Auf 50 seiten stellt der verfasser die für die erklärung der bilder nötigen redensarten zusammen, und zwar mit gegenüberstehender deutscher übersetzung. Außerdem fügt er sehr oft eine aussprachebezeichnung bei, die sich in der regel auf den vokal in der betonten silbe bezieht und dazu dienen soll, den schüler bei der häuslichen nacharbeit vor groben fehlern zu bewahren.

Die zweite auflage dieses sehr geschickt abgefaßten buchs ist ein unveränderter abdruck der ersten.

Gera (Reuß), im Januar 1917. O. Schulze.

J. H. A. Günther, *A Manual of English Pronunciation and Grammar for the Use of Dutch Students.* Third Edition. J. B. Wolters' U. M. Groningen 1916. VII + 383 ss. Pr. cloth F. 2,75 (= M. 4,70).

Das in seiner ausstattung (papier, druck, einband) sehr ansprechende buch zerfällt in zwei teile, von denen der erste, s. 1—121, *English Pronunciation* behandelt, der zweite, s. 124—383, für *Eng ish Grammar* bestimmt ist. Das ganze zählt 808 paragraphen, die die anführung sehr vereinfachen. Vorangeschickt wird *Preface to the First Edition:* Es war die absicht, eine genaue beschreibung des wesens, der bildung und darstellung der englischen l ute zu geben, wobei A. M. Bell, Visible Speech and Vocal Physiology nebst H. Sweet, A Handbook of Phonetics zugrunde gelegt wurden. Der zweite teil sollte der Neuern englischen grammatik gewidmet sein, die die gebräuchlichen redegewohnheiten der heute geschriebenen und gesprochenen sprache in regeln faßt, und stützt sich daher in der hauptmasse der beispiele auf schriftsteller der neueren und neuesten zeit, deren namen bei jedem beispiel angeführt werden. Gelegentlich ist die hilfe der historischen grammatik in anspruch genommen, *which, by tracing grammatical forms and usages of language back to earlier stages, makes the study of Grammar one of the most fascinating pursuits that can be undertaken.* So hofft der verfasser, daß die grammatik alles für holländische studierende wissenswerte enthalten werde. Die dritte auflage will mit ihren änderungen und zusätzen den wert des buches erhöhen. Der plan war zweckmäßig, das vorwort zur ersten ausgabe wurde zu Amsterdam im Februar 1899 (1999 druckfehler), zur dritten ausgabe im November 1916 geschrieben; daß in 17 jahren in Holland eine dritte auflage nötig wurde, legt schon ein günstiges zeugnis für das werk ab.

Auf der folgenden seite findet sich *List of Books consulted* (22 im ganzen), unter denen auch in Deutschland erschienene schriften nicht fehlen (7). Nach den *Contents* folgt auf s. 1 eine dankenswerte abbildung der *Vocal Organs:*

Die vorhergehende linke seite ist leer geblieben, sie könnte dazu benutzt werden, um die abbildung durch namentliche bezeichnung der einzelnen teile mit nach rechts geführten strichen zu verdeutlichen, wenn auch in den §§ 1—6 von den Vocal Organs im einzelnen die rede ist. Auf s. 2 folgt *List of Phonetic Symbols*, die kursiv in klammern eingeschlossen werden. Damit wird eine übersicht über das ganze system gegeben, das sich im allgemeinen an das jetzt fast durchweg angenommene anschließt und zum ziele zu führen wohl geeignet ist: meine persönliche ansicht ist, daß (*ə*) geschrieben e in der letzten silbe von parent mit dem e der letzten silbe von honest, das mit (*ĭ*) umschrieben wird, identisch ist, ferner daß es nicht wohlgetan ist, das r am ende in der umschrift ganz unbezeichnet zu lassen, da nach § 38 *Final (r) is kept as a consonant in modern English when immediately followed by a word beginning with a vowel* (far away, poor enough, our aunt), wenn ich auch das darauffolgende sehr hübsch gesagt finde: In all other cases it is either entirely dropped or weakened to the natural vowel (*ə*), forming with the preceding vowel a *murmer diphthong.* The murmer diphthongs are four in number: (*eə*), (*iə*), (*ôə*), and (*uə*). If a diphthong precedes the result is a triphthong (*aiə*, *auə*). These diphthongs and triphthongs owe their origin to the difficulty of passing at once from the position of the vocal organs required for the preceding vowel to that necessary for the consonant. To facilitate this transition a glide or transitional sound was developed before (*r*), which remained when the consonant was afterwards dropped. After (*â*) and (*ə̂*) (star, sir) the glide has entirely disappeared in educated modern English (obgleich nach § 17 far, star von manchen (fâə), (*stâə*) gesprochen wird). S. 11 letzte zeile lies saying statt saxing.

Die zahlreichen beispiele, die zur einübung der einzelnen paragraphen beigegeben sind, verbürgen die erreichung des zieles, die befestigung in der aussprache. Zwischen § 321 und § 322 ist ein *Appendix* eingeschoben, der dafür noch notwendig war, da sich feste regeln in der beziehung nicht aufstellen lassen: S. 89—121 *Pronouncing Vocabulary of Proper Names* in alphabetischer anordnung mit vollständiger umschrift. Für Aldebaran wird *ældeb'ərən* angegeben, dies von Muret an zweiter stelle; M. an erster *ældəbǟ'rən(eər).* Andro'nicus ist aussprache bei Shakspere, sonst Androni'cus (i = *ai*). In Cadogan ist o durch *v* umschrieben, ich finde sonst dafür (*ou*). Daß in Macaulay ay durch (*ĭ*) umschrieben wird statt (*ə*), kann ich nicht billigen, ebensowenig wie a in Horace. Für Rothesay *rothsĭ* finde ich sonst *ro'thsei.* Für Throckmorton (name einer straße in London) hat Muret die schreibweise Throgmorton, der aussprache entsprechend. Es ist nicht nötig, daß der Holländer seine aussprache von Zuider Zee den Engländern zu gefallen fälscht in *zaidə zei.*

Die grammatik §§ 322—788 ist zweckmäßig so eingerichtet, daß jeder paragraph mit beispielen nebst angabe der schriftsteller, denen sie entnommen sind, beginnt, dann die sich daraus ergebenden regeln folgen. (Könnten nicht auch an irgendeiner stelle die titel der werke verzeichnet werden?) In bezug auf die menge der beispiele, die auch inhaltlich gut gewählt sind, auf die vollständigkeit des grammatischen stoffes und die klare fassung der regeln werden selbst weitgehende ansprüche befriedigt sein. Mit § 352, wo aus den beispielen gefolgert wird: ‘In the above sentences *a* has the force of the numeral

one' bin ich nicht ganz einverstanden. Nur bei dem beispiel: 'Less than a dozen wooden houses, all of *a* shape and all nearly of *a* size, stood planted along the railway lines' kann ich es gelten lassen, in den ausdrücken 'to *a* man, at *a* glance, of *a* kind, at *a* draught' scheint mir die anschauung des Engländers eine andere zu sein als die im Deutschen herrschende. Die englische anschauung würde ich bei at *a* glance durch die übersetzung 'auf 'nen blick', to *a* draught 'in 'nem zuge' wiedergeben. In jedem falle ist im Englischen *a* unbetont; wenn es den sinn des zahlwortes hätte, müßte es betont werden. Die §§ 789—800 behandeln *Punctuation*, §§ 801—805 *Capitals*. §§ 806—808 *Division of Words into Syllables*: damit erhält das ganze den richtigen abschluß in einer unentbehrlichen beigabe.

Der verfasser hat sein buch für den gebrauch holländischer studierender bestimmt; daher finden sich § 39 *player*, *layer* (Du. speler, laag, dtsch. spieler; lage, schicht); § 88 Note. — Bass (Du. baars, dtsch. barsch) is pronounced (*bâs*). bass (*beis*), dtsch. baß, hätte daneben erwähnt werden müssen. (§§ 152, 153, 154 statt AE, ae lies Æ, æ.) S. 59 Du. boog, dtsch. bogen; Du. rij, dtsch. reihe; Du. roei(j)en, dtsch. rudern; Du. zaai(j)en, dtsch. säen; Du. modderpoel (= slough *slau*), dtsch. moderpfuhl, sumpf, morast. § 323 schluß: Du. niets van dien aard, dtsch. nichts von jener art. (In *nothing of the kind* ist trotzdem der artikel unbetont.) § 340 *last* = *de meeste, most verleden*, next *de (het) volgende* erklärt sich leicht; ebenso § 378 fowl Du. *gevogelte*, to keep fowls kippen (hühner) houden, § 379 *een schaar*, *broek* a pair of scissors, trousers, *mijn schaar*, *verscheidene* (several pairs of) *scharen*, *vele scharen*. takings *ontvangsten* (empfang, einnahme von geld). § 440 present (Du. *aanwezig*); ebenso §§ 462, 463, 464 ausdrücke von zahlbegriffen: *derdehalf pond, vandaag (voor) een week* this day week u. dgl. § 468 *bekommer jij je daarom niet* (never you mind). § 474. Die bemerkung über Du. *het* oder *dat* entspricht dem, was über das dtsche 'es' (ich will es usw.) zu sagen ist. Leicht verständlich ist § 478 *er van* (daarvan), *er aan* (daar aan), *er in* (daarin) etc. (vgl. here in, there in), § 489 *Hij heeft een eigen huis* He has a house of his own, § 505 *The same* answers to Du. *dezelfde*, § 514 *waarover* etc. (*what* did the fellow complain *of?*), § 539 every other day = *om den anderen dag* etc. Man sieht daraus, daß das wenige Holländisch, das in dem buche vorkommt, seinen gebrauch für Deutsche nicht unmöglich, vielmehr nur noch anziehender macht, und da der preis für das dargebotene sehr billig ist, kann ich das werk Deutschen, die sich die neuenglische sprache in aussprache und grammatik anzueignen beflissen sind, nur sehr angelegentlich empfehlen.

Dortmund, im August 1917. C. Th. Lion.

J. H. A. Günther, English Master in the 'eerste hoogere burgerschool met driejarigen cursus', Amsterdam, *English Synonyms explained and illustrated*. Second Edition [1]). Groningen 1910, J. B. Wolters' U. M. V + 558 ss. Pr. Cloth, F. 2,90 (= M. 5,10).

Ein sehr fleißiges, gewissenhaftes werk, das die angaben des *New English Dictionary* (A bis K), des *Century Dictionary* und des *Standard Dictionary of*

[1]) [Eine 3., unveränderte auflage ist 1917 erschienen.]

the English Language (Funk and Wagnalls) sorgsam verwertet, jedoch in selbständiger weise verarbeitet. Der hauptwert des buches liegt in den beispielen, die aus einer großen menge wissenschaftlicher und literarisch bedeutender schriftsteller gesammelt und ausgewählt worden sind. Der verfasser beabsichtigte, die feineren bedeutungsunterschiede der synonymen worte nach dem feststehenden gebrauche der gegenwart anzugeben, und hat sich demgemäß dafür auf schriftsteller der letzten 50 jahre beschränkt. Er zählt im vorwort nicht weniger als 87 schriftsteller auf, die er für den zweck seines buches durchgelesen hat. Es würde angenehm sein, auch die titel ihrer werke zu erfahren, die an dieser stelle mit angeführt werden könnten. Von wörterbüchern konnte auch *Muret*, Encyklopädisches wörterbuch der englischen und deutschen sprache: Englisch-Deutsch, vielleicht mit vorteil benutzt werden. Muret gibt zb. unter culpable als synonym punishable, das allgemeinere wort an, während Günther guilty neben culpable stellt nr. 286; guilty konnte des Deutschen wegen bei Muret fehlen, bei Günther hätte der zusatz von punishable nicht geschadet. Bei Muret fehlt unter anger das bei Günther nr. 285 stehende grudge, dagegen hat er vexation (beunruhigung, ärger, kummer wegen mißlingens von plänen usw.). Nr. 330: Günther ist reichhaltiger als Muret unter invasion, umgekehrt dagegen Muret unter abolish gegen Günther nr. 3, der 5 verben anführt gegenüber 10 bei Muret. Es wird sich aber überhaupt in der beziehung schwerlich gänzliche vollständigkeit erzielen lassen, ist auch nicht notwendig, weil in der mehrzahl der fälle die etymologie als hilfswissenschaft der synonymik eintritt und die bedeutung eines wortes klar erkennen läßt. Darauf hat auch in ansprechender weise Günther im vorwort mit dem hinweis aufmerksam gemacht, daß das Englische eine sehr große zahl worte aus dem Französischen und Lateinischen entlehnt hat. So entstanden oft zwei worte aus demselben begriff, ein romanisches und ein germanisches; die hilfsquellen der sprache wurden dadurch bedeutend vermehrt. Worte, die ursprünglich denselben sinn hatten, nahmen verschiedene bedeutung an und drückten verschiedene schattierungen des gedankens aus. Das läßt sich zb. beobachten an *board* u. *table*, *ghost* u. *spirit*, *drink* u. *beverage*, *forgive* u. *pardon*, *child* u. *infant*, *stool* u. *chair*, *freedom* u. *liberty*, *work* u. *labour*, *feeling* u. *sentiment*, *ox* u. *beef*, *calf* u. *veal*, *old* u. *ancient*, *length* u. *longitude*, *body* u. *corpse*, *room* u. *chamber*. Oft hat sich ein wort, gewöhnlich das deutschen ursprungs, im gebrauch des volkes erhalten, während das entsprechende romanische der gelehrten und erhabenen sprache vorbehalten blieb; zb. in *almighty* u. *omnipotent*, *nightly* u. *nocturnal*, *perhaps* u. *perchance*, *blessing* u. *benediction*, *round* u. *circular*, *truthful* u. *veracious*, *lively* u. *vivacious*, *learned* u. *erudite*, *beggar* u. *mendicant*, *twinkle* u. *scintillate*, *shady* u. *ombraceous*. Umgekehrt verhält es sich mit *colour* u. *hue*, *resist* u. *withstand*, *prophet* u. *soothsayer*, *contradict* u. *gainsay*, wo das romanische wort im volksgebrauch, das echt englische in der dichterischen und erhabenen sprache üblich ist. Wenn es sich um die wahl zwischen einem einfachen englischen wort und einem lateinischen oder französischen ursprungs handelt, sollte man dem ersteren den vorzug geben.

Das ganze umfaßt 638 nummern auf 540 seiten, ist also ungemein reichhaltig. Die seiten 541—558 bieten einen alphabetischen *Index of Words*, der die seite angibt, wo sich das betreffende wort findet: er enthält 2109 wörter, ein weiterer beweis für die reichhaltigkeit und die sorgsamkeit, die die arbeit

kennzeichnet. Sie ist so angelegt, daß nach der überschrift zb. 1. ABDICATE, RESIGN. folgt Abdicate — to give up royal power etc. Absatz. Resign. — a more general term — usw. größerer absatz; 3 beispiele für abdicate in 3 absätzen; größerer absatz 5 beispiele für resign in 5 absätzen. Um ein richtiges bild von der ausführung im einzelnen zu geben, führe ich, zugleich im anschluß an das oben bemerkte, aus seite 540 an: 638. YOUTHFUL, JUVENILE.

Youthful and juvenile are both used in the sense of 'pertaining to youth, possessing youth', the former being the simpler term. *Youthful* is generally used in a good, *juvenile* occasionally in a disparaging sense (a juvenile performance). *Juvenile* sometimes means 'adapted to youth', a meaning which *youthful* never has.

You need repent none of your youthful vagaries. — R. L. Stevenson.

The youthful prince had lately assumed the dress of manhood. — W. H. Pater.

She was about the common height, slender, and of an extremely youthful figure for a woman of middle age. — Watts-Dunton.

The number of juvenile criminals, moreover, has diminished. — Matthew Arnold.

His juvenile curiosity soon rose superior to these pleasant thoughts and feelings. — Mark Twain.

There was something exceptionally juvenile and buoyant about his mood. — H. Frederic.

Wagner's memory in regard to his juvenile works was not perfect. — W. J. Henderson.

Vgl. Muret unter youthful: "*youthful* jugendlich (mst *g. s.*); *juvenile* bisw. in gelinde tadelndem sinne." Dies durch die beispiele belegt zu sehen wird willkommen sein.

Das wenige Holländisch, das in dem buche vorkommt, tut dem gebrauch für Deutsche ebensowenig eintrag wie bei dem Manual of English Pronunciation and Grammar; ich führe dafür nur ein beispiel an: 54. Attribute, ascribe, impute. — Attribute and ascribe both answer to Du. *toeschrijven, ascribe* being stronger and more definite, *attribute* more uncertain in meaning. We may attribute to a person a quality which we merely *suppose* to belong to him. — Das studium des buches wird auch dem Deutschen großes vergnügen bereiten, und ich kann nur dazu auffordern, sich dies vergnügen nicht entgehen zu lassen.

Dortmund, im August 1917. C. Th. Lion.

Friedrich Rausch, *Lauttafeln für den deutschen und fremdsprachlichen unterricht nach den grundsätzen der lautlehre.* Zugleich ein lehrmittel für den schreiblese-, gesang-, redekunst-, taubstummen- und heilpädagogischen unterricht. Handausgabe. 26 abbildungen mit vielen übungsbeispielen. 3. verbesserte auflage. Marburg 1916, N. G. Elwert (G. Braun). Pr. broschiert M. 2.

Die 26 kleinen lauttafeln in oktavgröße bringen für jeden laut oder gruppe von lauten je 4 abbildungen, und zwar eine vorderansicht der sprachwerkzeuge,

eine seitenansicht, ein schema der mundöffnung und ein schema des munddurchschnittes. Diese bilder sind ganz vorzüglich ausgeführt.

Unter den bildern befindet sich die »beschreibung«, zb. unter *n*, *d*, *t* (tafel 12): Lippen: Etwa *e*-stellung, wenig verbreitert. Zähne: Das gebiß ist vollständig geschlossen. Zunge: Die zunge legt sich gegen die oberzähne, der verschluß wird dadurch luftdicht. *t* = selbständiges aufsprengen durch die in der mundhöhle verdichtete luft. *d:* Abheben der zunge und öffnen des zahnverschlusses mit nachdrängendem luftstrom. Gaumensegel: Beim *n* ziemlich schlaff herabhängend, der nasenkanal ist geöffnet. Beim *t* und *d* hebt es sich und schließt den nasenkanal völlig, sinkt aber nach dem aufsprengen sofort nieder. Stimme: *n* = stimmhaft, *t* = stimmlos, *d* = stimmhaft. Eigenton fis II bis fis III. Luftstrom: *n* = mäßig, durch den nasenkanal, *t* = verstärkt, *d* = mäßig.

Auf der rückseite der tafeln befinden sich deutsche, französische und englische beispiele, in denen, wie man annehmen muß, die auf der vorderseite beschriebenen laute vorkommen sollen. Hier muß eine gründliche änderung vorgenommen werden. Ich will diese ansicht durch besprechung einzelner fälle näher begründen.

Auf tafel 12 (*n*, *t*, *d*), auf der die oben angegebenen erläuterungen stehen, befinden sich die französischen beispiele *temps*, *tirer*, *peintre*, *attaque*, *déroute*, in denen, wie man aus den erläuterungen der vorderseite schließen muß, ein verstärkter luftstrom nach der öffnung des verschlusses folgen soll. Das ist nun bekanntlich nicht der fall, denn der französische verschlußlaut *t* zeigt zwar einen starken verschluß, aber ebenso wie *k* und *p* (tafel 19 u. 9) nicht eine spur von nachfolgender exspiration.

Auf tafel 15 heißt es bei *l:* »Die schmale zunge wird in ihrem vorderen teile gehoben, die zungenspitze berührt die lade der oberen schneidezähne«, und dazu unter andern die beispiele: *lehre*, *liebe*, *müll*, *geröll*, *long*, *lak*, *blé*, *lead*, *all*, *well*. Haben wir denn wirklich das deutsche und französische *l* auch in den englischen wörtern *all* und *well?*

Das zeichen ŋ (tafel 19), bei dem *»der hintere zungenrücken einen verschluß mit dem gaumensegel bildet«*, wird für den nasallaut in den französischen wörtern *impôt*, *entente*, *bon*, *en*, *un*, *fin* verwendet!

Nach den beispielen auf tafel 8 soll der *ä*-laut in *ähre*, *ähnlich*, *Ägir* als kurzer auslaut in *habe*, *gute*, *wiese* gesprochen werden. Siebs in seinen *Grundzügen der bühnensprache*, § 12, verlangt in wörtern wie *gestalt*, *alle* ein gemurmeltes *ę* und sagt mit recht: »Man hüte sich, es vollstimmig als *ê* zu sprechen, wie es in Oberdeutschland häufig ist (*Gêhált*, *állê*) oder gar als kurzes offenes *e*.« Ferner ist der *ä*-laut, den wir in *kämmen*, *nennen*, *nett* haben, durchaus nicht derselbe wie in englischem *man* und *bad* (tafel 8). Von ihm sagt Schröer in Griebs wörterbuch[10] s. 17: »Man kann ihn am sichersten treffen, wenn man ein offenes *e* zu sprechen versucht und dabei die zunge soweit wie möglich nach unten und vorne sinken läßt.«

Ähnliche bemerkungen lassen sich machen über die behandlung des *i*-lautes (tafel 5). Auch hier wird nur unterschieden zwischen einem langen und einem kurzen *i*; es wird aber nicht angegeben, daß das lange *i* gewöhnlich im Deutschen geschlossen und das kurze *i* — wenn wir von einzelnen gegenden Süddeutschlands absehen — offen gesprochen wird. Als französische beispiele

werden nun angegeben für das lange *i: pire, dit, ami*, für das kurze *i: lime, vie, original.* Diese wörter sind nicht glücklich gewählt. Unzweifelhaft lang ist *i* nur in *pire* und in dem als kurz angegebenen *lime* ‹feile›, halblang in *dit, ami* und halblang oder lang in dem als kurz bezeichneten *vie* [1]). Hier ließen sich viel bessere beispiele wählen, aus denen man zugleich ersehen müßte, ob der französische laut offen oder geschlossen ist. Für das lange *i* im Englischen werden beispiele angegeben wie *be, me, meet* usw. ohne jede bemerkung.

Auf tafel 7 stehen mit langem *ö*-laute zusammen: *leur* ‹ihr› und *peu* ‹wenig›, und doch hat das erste einen offenen und das andere einen geschlossenen laut. Solche zusammenstellungen sind nur geeignet, verwirrung anzurichten.

Tafel 20 gibt die diphthonge *eu, äu; ei, ai* und *au* [2]). In der schematischen darstellung sind angegeben die mundöffnungen von *o* und *i*, *a* und *i* und *a* und *u*. Darunter steht: 1. bei *eu* und *äu:* »Wird immer *oi* oder auch *öü* gesprochen. Ausgangslaut ist *o*. Gleitlaute sind *ö* und *e*. Endlaut ist *i* oder *ü*«. Was bedeutet hier »gleitlaute«? Nach Sievers war Ellis der erste, der diesen ausdruck (*glides*) gebrauchte, und er wollte damit diejenigen laute bezeichnen, die gebildet werden, wenn der exspirationsstrom andauert, während irgendein teil der sprachorgane aus der festen stellung für einen laut in die für einen anderen laut übergeht. So würden wir in dem worte *soldat* einen gleitlaut zwischen *o* und *l* und *a* und *t* haben. Das soll hier sicherlich nicht gemeint sein. Vielleicht aber will der verfasser damit ausdrücken, daß statt des anfangslautes *o* man ein *ö* oder *e* findet, wie man dies in einzelnen volksdialekten zu hören bekommt. Der verfasser sagt ferner: »*eu* (*äu*) wird immer *oi* oder auch wohl *oü* gesprochen«. Da natürlich in den verschiedenen gegenden Deutschlands der laut verschieden gesprochen wird, so ist es nicht ganz leicht, hier bestimmte angaben zu machen. Aber das kann man wohl unbedenklich behaupten, daß die aussprache *oö* die gebräuchlichste ist. Siebs, Grundzüge der bühnenaussprache, § 20, sagt mit recht: »Man vermeide es, statt des *o* ein kurzes *ö* zu sprechen, wie es am Niederrhein häufig ist; auch führt der lyrische affekt leicht zu ausschreitungen, indem statt des geschlossenen *ȫ* ein übertrieben geschlossenes *ǖ* oder gar mit aufgabe der lippenrundung ein *ī* gesprochen wird.«

Ähnlich verhält es sich mit den erklärungen bei *ei, ai* und *au*. Von den ersten beiden heißt es: »Wird immer *ai* gesprochen. Ausgangslaut ist *a*. Gleitlaute sind *ä* und *e*. Endlaut ist *i*.« Bei *au:* »Ausgangslaut ist *a*. Gleitlaut ist *o*. Endlaut ist *u*.« Auch hier möchte ich den verfasser auf Siebs, §§ 18 bis 20, verweisen. Dieser will *ai* = *ae*, *au* = *ao* gesprochen haben und warnt vor aussprachen wie *Fläis, däin; hoos, roo.*

Bei *th* auf tafel 26 heißt es: »Zunge: Breit und dünn, sie bildet auf der rückseite der oberen schneidezähne einen verschluß, dessen lösung durch den nachdrängenden luftstrom erfolgt.« Das ist viel zu unbestimmt, ganz abgesehen davon, daß man nach diesen worten einen v o l l s t ä n d i g e n verschluß an-

---

[1]) So ist bei Koschwitz, *Les Parlers Parisiens*, s. 17, z. 5 in *la vie* das *i* lang (Zola), s. 23, z. 20 halblang (P. Desjardins); das *i* in *ami* halblang s. 97, 20 (Henri de Bornier).

[2]) Die bei den abbildungen stehende schrift ist viel zu klein, und manche lehrer und schüler werden kaum imstande sein, sie mit bloßen augen zu entziffern.

nehmen kann. Und doch berührt nur die spitze der zunge die zähne und »versperrt teilweise den atem, jedoch längs der spitze enge zwischenräume lassend, vermittels deren der atem entströmt« (Alexander Melville Bell, Englische sichtbare sprache, s. 41).

Auf tafel 2 wird mit recht von einem langen und kurzen *o*- und *ɔ*-laute gesprochen und der vokallaut in *what* als kurzer *ɔ*-laut bezeichnet. Denselben laut sollen wir aber nach der darstellung auch in den deutschen wörtern *oft*, *Otto*, *ocker*, *Gott*, *sonne* und *komm* haben. Das wird wohl wenig zustimmung finden. Siebs (Grundzüge der bühnenaussprache, s. 20) sagt: »Gewarnt sei vor der wenig gerundeten, dem *a* sich nähernden aussprache zb. *Gatt* statt *Gott*.«

Das sind die punkte, auf die ich den verfasser für eine neue auflage aufmerksam machen möchte. Zugleich möchte ich ihm raten, alle englischen und französischen laute getrennt von den deutschen zu behandeln; denn da die französische und englische artikulationsbasis verschieden von der deutschen ist, so passen nicht alle bildlichen darstellungen für die fremden laute.

Gera (Reuß), im Februar 1917. O. Schulze.

H. Schmidt und Harry B. Smith, *Englische unterrichtssprache.* Ein hilfsbuch für höhere lehranstalten. Zweite auflage, durchgesehen und vermehrt von prof. dr. H. Schmidt, oberlehrer an der oberrealschule zu Altona. Dresden und Leipzig 1916, B. A. Kochs Verlagsbuchhandlung (H. Ehlers).

»Die vorliegende schrift soll den lehrern des Englischen eine auswahl von ausdrücken bieten, die auf die mannigfaltigen vorkommnisse im unterricht bezug nehmen und geeignet sind, in den englischen lehrstunden aller klassenstufen als sprechmaterial verwendung zu finden. Den bestimmungen der lehrpläne, die nicht nur sprechübungen von anfang an und für jede stunde vorschreiben, sondern es auch für wünschenswert erklären, daß sich die lehrer der fremden sprache als unterrichtssprache bedienen, kann man im Englischen um so mehr gerecht werden, als diese sprache in der regel in untertertia, also mit schülern in reiferem alter, beginnt. Die elemente der englischen formenlehre und syntax machen diesen schülern keine besonderen schwierigkeiten, so daß sich die einfachen wendungen der unterrichts- und schulverkehrssprache ihrem gedächtnis verhältnismäßig leicht einprägen. Der wert aber, den das ausschalten der muttersprache gerade für den anfänger hat, ist nicht zu unterschätzen: es erhöht sein interesse am unterricht; es übt ihn, die laute der fremden sprache schnell mit dem gehör zu erfassen; es übermittelt ihm eine fülle idiomatischen sprachstoffs, wie ihn die lesestücke vieler lehrbücher gar nicht oder nur in geringem umfange enthalten.

Von einer systematischen darstellung der grammatik ist abgesehen worden. Einmal ist an grammatischen lehrbüchern in englischer sprache kein mangel, und anderseits erfolgt die unterweisung in der fremdsprachlichen grammatik am besten in der muttersprache.« (Vorwort.)

Auf 60 seiten und in 31 abschnitten behandelt der verfasser alle im bereich der schule liegenden vorkommnisse und gibt für ein und denselben gedanken möglichst viele verschiedene ausdrucksweisen.

Die 2. auflage ist um vieles vermehrt und wird sich sicherlich viele neue freunde erwerben.

Gera (Reuß), im Januar 1917. O. Schulze.

W. Swobodas *Lehrbuch der englischen sprache für mädchenlyceen und andere höhere mädchenschulen.* Dritte, umgearbeitete auflage, besorgt von dr. Artur Brandeis, direktor der k. k. staatsrealschule in Triest, und dr. Theodor Reitterer, k. k. landesschulinspektor in Wien. Wien u. Leipzig, Franz Deuticke.

I. teil: *An English Primer.* With a Diagram showing the Organs of Speech, a Table of English Coins and 6 Illustrations. 3. auflage. 1915. Pr. Kr. 3,—.

II. teil: *A First English Reader.* With 28 Illustrations and 2 Maps. 2., vollständig umgearbeitete auflage. Preis geh. Kr. 2,70, geb. Kr. 3,20.

III. teil (für die 6. klasse): *A Literary Reader.* With Explanatory and Literary Notes, 8 Illustrations and 28 Portraits. 1916. Pr. geb. Kr. 6,40.

IV. teil: *An English Grammar with Exercises.* With a Pronunciation Table, a Diagram showing the Organs of Speech and a Map of the World. Preis geh. Kr. 2,50, geb. Kr. 3,—.

1. Der zuerst 1902 von Swoboda herausgegebene erste teil, den ich seinerzeit in dieser zeitschrift lobend besprochen habe, liegt jetzt bereits in dritter auflage in der bearbeitung von Brandeis und Reitterer vor. Das buch ist teilweise umgearbeitet und zeigt mehrfache veränderungen, die zum größten teile als verbesserungen zu bezeichnen sind; einige grammatische punkte, die sich zum teil auch in gleicher fassung in der grammatik befinden, werde ich bei der besprechung des vierten teiles besonders hervorheben.

2. Der zweite teil, A First English Reader, ist vollständig umgearbeitet und zerfällt in die abschnitte: The Home of the English (s. 1—42), Landmarks of English History (s. 44—85), Sketches from Life (s. 86—95), Tales and Stories (s. 99—145), Notes (s. 146—155). Die auswahl der stücke, die hier geboten wird, ist m. e. sehr gut, und die jedesmal am ende der einzelnen stücke befindlichen Exercises, Questions and Answers, Word-Lists and Synonyms, Derivation of Words sind wohl geeignet, zu einer gründlichen verarbeitung des gebotenen stoffes anzuhalten. Außerdem sind 28 vortreffliche bilder und 2 karten diesem teile beigegeben. Wünschenswert erscheint mir nur ein besonderes wörterverzeichnis und für die ersten stücke wenigstens ein nicht-alphabetisches.

3. Der dritte teil bringt auf 380 seiten sehr gut ausgewählte abschnitte aus der englischen und amerikanischen literatur. Das buch zerfällt in sechs abschnitte: The Renaissance. The Augustan Age. The Eighteenth Century. Romanticism. The Victorian Age. American Literature. Beigegeben sind auch hier wieder: Notes, Explanatory and Literary (46 S.), sehr gute bilder und außerdem unter jedem stücke kurze, englisch geschriebene Exercises, die aufgaben stellen und zur verarbeitung des inhalts anregen.

4. Der vierte teil enthält die lautlehre (s. 1—12), redeteile, formenlehre und satzlehre (s. 15—112), wortstellung (s. 113—119), wortbildung (s. 123—125), geschichte der englischen sprache (s. 127—139) und aufsatzübungen (s. 142—145). Die letzten drei abschnitte (s. 123—145) sind englisch geschrieben.

Eine reihe von regeln bedarf in diesem teil einer schärferen fassung oder der berichtigung. So heißt es s. 2 § 6: »Der Deutsche kann also wörter, die in beiden sprachen gleich geschrieben sind, erst dann richtig aussprechen, wenn er sie zuvor gehört hat[1].« Wozu, fragt man sich, ist eigentlich eine laut-

[1]) Ebenso im Primer s. 2.

schrift da? Wenn ferner § 7 gesagt wird, daß im Englischen »die lippen beim sprechen wenig beteiligt sind«[2]), so braucht m. e. der schüler aus diesen worten nicht den schluß zu ziehen, daß der Engländer ein vorstülpen der lippen nicht kennt.

An einer andern stelle (§ 32) wird gesagt, daß im Englischen die stammsilbe in der regel den starken akzent hat, daß aber »der ton wie im Lateinischen unmittelbar vor den endungen *-tion*, *-sion*, *-ic*, *ity* und vor der endung *-graphy* liegt«. Wörter wie das angegebene *explanation* kommen bekanntlich nicht von dem nominativ explanatio, sondern von dem akkusativ *explanationem* her. Und dann sollte man den starken akzent des Englischen nicht mit dem schwachen akzent des Lateinischen vergleichen, der außerdem ein wanderakzent (wie noch heute im Französischen) gewesen sein muß. Sagte man in prosa *Maecénas átavis*, so konnte man in der poesie *Maécenás atavis* sicherlich nur dann sagen, wenn der lateinische akzent ein schwacher und nicht, wie der deutsche, an eine bestimmte silbe gebunden war.

§ 96. »In fällen, wo der reflexive sinn im verbalbegriff enthalten oder selbstverständlich ist, wird im Englischen das reflexivpronomen oft ausgelassen. Eine große zahl englischer verba müssen daher im Deutschen durch reflexive verben wiedergegeben werden. *He had dressed carefully. I like to wash in cold water* ('mich zu waschen'). *The others sit down in a chair. She bowed* ('verbeugte sich, grüßte'). *He condescended* ('er ließ sich herab'). Andere beispiele: *move* 'sich bewegen', *remember* 'sich erinnern', *approach* 'sich nähern', *happen* 'sich ereignen', *gather* 'sich versammeln'. Ich glaube kaum, daß die schülerin mit den worten: »in fällen, wo der reflexive sinn im verbalbegriff enthalten ist,« viel anfangen kann. Der fehler der auseinandersetzung liegt außer dem darin, daß zeitwörter, bei denen ich ein rückbezügliches fürwort weglassen kann, mit solchen zusammengeworfen sind, bei denen es nie stehen darf. Die verfasser sagen ausdrücklich: »Das reflexivpronomen wird oft ausgelassen.« Nun, bei *to approach, to move, to happen* ua. darf es doch niemals gesetzt werden.

In § 95 wird gesagt, daß die reflexivpronomina unbetont sind. Ferner heißt es in § 115: »*What* und *which* sind schwachbetont, wenn sie substantiva sind; wenn sie jedoch adjektivisch gebraucht werden, haben sie den starken akzent.« Für völlig überflüssig halte ich es, hier von der betonung zu sprechen, aber die behauptungen sind auch zum teil nicht einmal richtig. In dem angeführten satze: *Perhaps you would like to know who and what they are*, ist *what* substantivisch und doch stark betont.

§ 30: »Es ist für die englische sprache charakteristisch, daß die betonte silbe eines wortes im vergleich zu den andern silben des wortes sehr laut und deutlich gesprochen wird, während alle andern silben mehr oder weniger tonlos sind. Das hört man besonders in solchen wörtern wie *comfortable, miserable, directly* (nahezu: *kamftəbl, mizrəbl, drektlĭ*). Außer dem hauptton unterscheidet man auch einen nebenton (\`), wie zb. in dem worte *còntradict, rèpetition.*« Ich halte es nicht für richtig, den schülern solche nachlässigen ausspracheweisen wie *kamftəbl* und *drektlĭ* anzugeben.

§ 27. »In der englischen sprache werden die interpunktionen, besonders

[2]) Ebenso Primer s. 3.

der beistrich, mehr nach dem sinn als nach bestimmten regeln gesetzt. Was dem sinn nach eng zusammengehört und nur zusammen verständlich ist, wird nicht getrennt; wo dagegen der sinn oder das atembedürfnis eine pause erfordert, wird dies — unbekümmert um die grammatik (!) — durch eine interpunktion angedeutet.« Ich halte diese bemerkung in ihrer ganzen allgemeinheit für recht überflüssig und irreführend, denn sie öffnet der willkür tür und tor. Was aber die worte anbetrifft, »unbekümmert um die grammatik«, so meine ich doch, daß der grammatiker anzugeben hat, wo ein zeichen zu setzen ist oder nicht, und daß er ferner auch die fälle zu berücksichtigen hat, wo eine gewisse freiheit gestattet ist. Das tut auch die größte zahl unserer grammatiken.

S. 18, 1: "Abstract nouns only express qualities ('honour') or phenomena ('prose', 'poetry'), not things". Ich billige es durchaus, daß das wort abstractum erklärt wird, zumal ja die metaphysiker aus der schule Condillacs und verschiedene neuere gelehrte die ihm von den scholastikern beigelegte bedeutung aufgegeben haben. Das abstractum, so würde ich sagen, bezeichnet etwas, was nicht selbständig auftritt. Das kann sein eine eigenschaft, tätigkeit, aber auch verhältnisse, beziehungen, ausdrucksweisen ua. An der fassung unserer grammatik habe ich deshalb auszusetzen, daß sie nur von *qualities* und *phenomena (?)* spricht.

Die paragraphen über den artikel bedürfen an einigen stellen der berichtigung und der ergänzung. So § 41: »Als eigennamen gelten auch die namen der jahreszeiten, wochentage, monate und der kirchlichen feste. In September. In Autumn (!) Windy March is the first month of spring ...« usw. Es fehlt eine bemerkung über den artikel bei wochentagen, monaten und jahreszeiten. § 46. »Die mahlzeiten werden, da sie vorgänge sind, ebenfalls als abstrakte substantive behandelt. *He invited me to dinner. We had tea together.*« In sätzen wie: *Breakfast is ready* bezeichnet *breakfast* keinen »vorgang«. — Ich vermisse ferner eine bemerkung über *Mount, Cape, Lake* ua.

Unter den wörtern, die auf der stammsilbe »den starken akzent« haben sollen (§ 32), wird mit unrecht auch *apólogise* und *indéfinite* angegeben.

Das, was § 82 über *elder* und *eldest* gesagt wird, ist nicht ausreichend: »*Elder* (franz. 'aîné') und *eldest* werden nur von personen gebraucht, die mitglieder einer familie sind. *Your eldest brother is a poet.* Sie werden nur attributiv gebraucht, nicht prädikativ, weshalb *elder* auch nie vor *than* steht. Wenn aber die begriffe von »alter« oder »langer dauer« ausgedrückt werden sollen, gebraucht man nur *older* ('plus âgé'), *oldest: The oldest part of the building.*«

Im Primer fällt auf s. 5: »Im Englischen werden die stimmhaften konsonanten von den stimmlosen schärfer unterschieden als die weichen von den harten im Deutschen, was besonders im auslaut auffällt: zb. *put-kud, nɔt-ould, mis-hiz.*« Das ist viel zu unbestimmt. Im Englischen sind bekanntlich weiche konsonanten am ende stimmhaft und im Deutschen stimmlos.

S. 6. »o] vor *ss, st, ff, ft* und *th* lautet gedehnt: *cross, frost, often* oft, *cloth* tuch.« Hier halte ich die angabe von wörtern, die auch anders ausgesprochen werden, für nicht angebracht.

Zuletzt möchte ich die beseitigung einer ganzen reihe von unnötigen fremdwörtern befürworten. So heißt es s. 2: »Die nicht bloß für den Englisch lernenden Deutschen, sondern auch für den Engländer selbst bestehende, auf-

fallende divergenz[1]) zwischen laut und schrift«. S. 15: »Mit emphatischer betonung hebt der bestimmte artikel eine person oder sache als etwas besonders einziges, eigenartiges hervor.« Ebenda: »Er (der unbestimmte artikel) war ursprünglich mit dem zahlwort *one* identisch.« S. 17: »Merke den gebrauch des artikels in einigen idiomatischen wendungen« ua. Das lieblingswort so vieler grammatiker »begriff« ist auch hier in mannigfacher bedeutung zu finden. So heißt es s. 31, § 86, 3: »Soll das adjektiv einen einzelbegriff oder ein einzelwesen bezeichnen, so verlangt es als stützwort das pronomen one oder ein substantiv: *the little one, the right thing.*« Hier soll einzelbegriff, da es ja dem einzelwesen gegenübergestellt wird, wahrscheinlich etwas abstraktes bezeichnen. An andrer stelle stimmt das aber wieder nicht; dort heißt es (§ 23, 3): »Mit großen anfangsbuchstaben werden geschrieben: alle benennungen der gottheit und heiliger begriffe: *God, Our Lord, Heaven, Bible.*« Bezeichnet hier *Heaven* und *Bible* etwas abstraktes? Wenn man übrigens von heiligen begriffen spricht, so kann man mit demselben rechte auch gute, schlechte, verwerfliche begriffe sagen. An andrer stelle stört das nebeneinanderstellen deutscher und englischer ausdrücke. So s. 50, § 134: »Die starken verba bilden das Past Tense und das Participle Past wie im Deutschen durch ablaut. Das starke präteritum hat außer der veralteten form der 2. person singular *thou gavest, rodest* keinerlei personalendungen. Das partizip hat bisweilen denselben vokal wie das Past Tense.«

Gera (Reuß). O. Schulze.

G. Nolst Trenité, *Drop Your Foreign Accent. Engelsche Uitspraakoefeningen.* Derde, vermeerderde druk. Haarlem 1917, H. D. Tjeenk Willink & Zoon. XX + 115 ss. Pr. f. 0,90.

Der verfasser, lehrer an der höheren bürgerschule in Haarlem, ist von der wichtigkeit einer guten aussprache durchdrungen und nicht minder überzeugt, daß die aussprache mehr zu gelten habe als ausspracheregeln. Mit tüchtiger kenntnis der sache und der fachliteratur verbindet er unleugbares lehrgeschick, so daß seine anweisungen und übungen in bezug auf die aussprache des Englischen sich holländischen lehrern und schülern wohl nützlich erweisen können; dafür spricht ja auch das erscheinen dreier auflagen seit 1909. Immer mit hinweis auf holländische abweichungen bespricht er in 27 kapiteln den unterschied harter und weicher, dh. — was nicht etwa verkannt ist — stimmloser und stimmhafter konsonanten, den *l*-laut, den *sh*-laut, das *r* und so der reihe nach die übrigen in betracht kommenden laute nebst vokallosen lautverbindungen (die er kaum glücklich als »toonloze lettergrepen« bezeichnet) wie *mn* in *woman* und faßt in vermischten übungen usw. das vorher einzeln zur übung gebotene zusammen. Der auf die verschiedenen laute und kapitel verteilte übungsstoff bildet den hauptinhalt des buches. Daß ihm die in den beispielen ausgiebig verwandten »weinigvoorkomende woorden en de niet erg wijze versjes« verdacht worden sind, hat den verfasser nicht gehindert seine »dichtader«, wie er im vorwort zur zweiten auflage selber sagt, noch reichlicher als in der ersten fließen zu lassen, wobei er sich gegen das übersetzen der beispiele energisch verwahrt: nur auf die lautkombinationen als

[1]) Im Primer steht jetzt dafür s. 2 »unterschied«.

solche komme es an. Ich fürchte, mit übungen wie "Polo in Soho, Holborn and Grosvenor postponed" oder gar reimen wie

> "Wary Mary, airy fairy, their canary dared to tear,
> There librarians, fair Bavarians, Unitarians,
> Bear fair Mary to their lair, bear in air,
> Ere bare, fair-haired mayors were there"

rückt die papageienmethode denn doch in gefährliche nähe. Und das buch ist, wenn auch nicht allein, für den schulgebrauch ausdrücklich bestimmt.

Marburg. W. Viëtor.

Ph. Wagner, *Lehr- und lesebuch der englischen sprache für den schul- und privatunterricht. Kompositionsübungen.* Eine ergänzung zur fünften auflage des buchs. 3., verbesserte u. vermehrte auflage. Stuttgart 1917, Adolf Bong & Co.

Daß in verhältnismäßig kurzer zeit eine dritte auflage der *Kompositionsübungen* nötig geworden, ist ein neuer beweis für die praktische anlage und brauchbarkeit des buches. Seinen erfolg verdankt es nicht zum wenigsten dem modernen geist, der es beseelt. Auch die neueste auflage enthält eine reihe von schätzenswerten zutaten (die stücke 54—63), die davon zeugnis ablegen, wie sehr der verfasser allezeit bestrebt ist, das buch stofflich in engster fühlung mit den zeitereignissen zu halten. Es werden hier interessante fragen des jetzigen krieges behandelt, die sicherlich lebhaftes interesse bei der jugend finden werden. Für diese verständnis zu wecken, darf angesichts der notorischen geschichtsfälschungen der gegner keine gelegenheit in der schule versäumt werden. Gegenwartkenntnis zu mehren und nationale zukunftshoffnungen wachzuhalten, muß eine der vornehmsten aufgaben auch des neusprachlichen unterrichts sein und bleiben. Das Wagnersche buch tut das seine in dieser richtung und sei deshalb auch aus diesem grunde bestens empfohlen.

Tübingen. W. Franz.

SCHULAUSGABEN.

1. Boerner-texte. Neusprachliche lesestoffe für höhere schulen. Folge B: *English.* Leiter: Rudolf Dinkler. Otto Nemnich, Leipzig 1915 ff.

1. Arthur Conan Doyle, *Danger!* Being the Log of Captain John Sirius: A Story of England's Peril. Herausgegeben von dr. R. Dinkler. 52 ss. O. J.
2. Houston Stewart Chamberlain, *Two Essays about England and Germany.* 57 ss. O. J.
3. Derselbe, Selections from the *War-Essays:* 1. German Love of Peace; 2. The German Language; 3. The War-temper in France and England; 4. Who is to blame for the War? 5. Confident Hope. 62 ss. O. J.
8. *Facts about the Great European Conflagration drawn from Foreign Sources.* Zusammengestellt und bearbeitet von dr. Espe, oberlehrer am Großherzogl. realgymnasium zu Rüstringen. 52 ss. O. J. Pr. jeder nummer geb. M. 0,70. Wörterbuch zu nr. 2 28 ss. pr. M. 0,25, zu nr. 3 28 ss. pr. M. 0,25, zu nr. 8 16 ss. pr. M. 0,20.

Die grundsätze des neuen unternehmens sind folgende. 1. Es werden vorwiegend neuere, zeitgemäße stoffe geboten. Vom klassischen

bestand wird übernommen, was sich bewährt hat, oder was in den amtlichen bestimmungen ausdrücklich gefordert wird. Bei der auswahl der lesestoffe wird alles vermieden werden, was das ausland über gebühr verherrlicht. 2. Eine Einleitung wird dem lesestoff nur dann vorangeschickt, wenn sie für den schüler als notwendig erkannt wird. Sie besteht in der regel nur in einigen mitteilungen über den verfasser und sein werk. 3. Die Anmerkungen beschränken sich auf unbedingt notwendig erscheinende erläuterungen sachlicher art und sind so gehalten, daß sie dem schüler ein selbständiges erarbeiten seines lesestoffes nicht ersparen; sie werden in deutscher sprache gegeben. 4. Zu jedem bändchen erscheint ein Wörterbuch, das aber nur auf besondere bestellung mitgeliefert wird. 5. Erläuterungshefte sind zunächst nicht in aussicht genommen. Besonders schwierige textstellen werden im wörterverzeichnis erklärt. — Diese grundsätze sind im allgemeinen wohl zu billigen; man erkennt, daß sie teilweise im gegensatz zu dem verfahren anderer herausgeber entstanden sind und übelständen, die sich vielleicht dabei hin und wieder gezeigt haben, entgegentreten wollen. Aber die ansichten über die ausführung dieser grundsätze können auseinandergehen. So sind zb. von den vorliegenden drei nummern die nr. 1, 2 und 8 ganz ohne anmerkung geblieben, nr. 3 hat eine anmerkung s. 33 in englischer sprache, die, weil sie wahrscheinlich von dem verfasser selbst herrührt, nicht in betracht kommt, auf s. 36 zu z. 16 des textes *£ s. d.*, die ich für entbehrlich halten würde, weil der schüler wohl die mittel hat, sich das selbständig zu erarbeiten; von der anmerkung auf s. 40 gilt dasselbe wie von der auf s. 33; die anmerkung auf s. 42 *viz.* [viz] = *videlicet* ist überflüssig, weil jedes wörterbuch darüber auskunft gibt, ist außerdem eine sprachliche anmerkung, verstößt demnach gegen den dritten grundsatz. Daß jedoch worterklärungen nach dem vierten grundsatz ganz auf das beigegebene wörterbuch verwiesen werden, ist nicht ohne bedenken. Es ist zunächst zweifelhaft, ob sich das wörterbuch in den händen aller schüler, die das bändchen lesen, befindet, dann, ob sie den richtigen gebrauch davon machen: hierüber mehr bei der besprechung der einzelnen bändchen. Die ausstattung der bändchen in bezug auf den druck und den einband ist anzuerkennen, auch der geringe umfang, der die bewältigung in der frist eines viertel- oder halbjahres gestattet und vor allem auch einen preis ermöglicht, der die einführung bedeutend erleichtert.

Mit nr. 1 hat die Folge B der Boerner-texte einen guten anfang gemacht. Wenige monate vor beginn des weltkrieges hat der bekannte verfasser der detektivgeschichten von Sherlock Holmes in der Londoner monatsschrift 'The Strand Magazine' unter dem titel: *Danger! A Story of England's Peril* eine erzählung erscheinen lassen, die das unterseeboot und seine ausschlaggebende bedeutung im kriege der nächsten zukunft schildert. Er hat dafür die form eines schiffstagebuchs gewählt, in dem der unterseebootkapitän John Sirius über seine kühnen, mit großen gefahren verbundenen taten berichtet die schließlich England zum friedensschlusse zwingen. Sehr dankenswert sind die beigaben des herausgebers, bestehend in einer karte von Großbritannien und Irland nebst Kanal und der nordküste von Frankreich, die alle im text vorkommenden orte aufweist, ferner in drei bildern: 1. s. 20: Torpedierung eines dampfers (aus dem prachtwerke 'Der krieg 1914/15 in wort und bild', Verlag von Richard Bong in Berlin und Leipzig); 2. s. 24: Beschießung eines

feindlichen flugzeugs vom unterseeboot aus (aus der zeitschrift 'Wochenschau', Verlag von W. Girardet, Essen a. d. Ruhr); 3. s. 51: Rückkehr des U-bootes (aus der 'Leipziger illustrierten zeitung', zeichnung von herrn prof. Stöwer, Verlag von J. J. Weber in Leipzig). Man ersieht daraus, daß sich Conan Doyle nicht in leeren phantasien ergeht und mit seinem an seine landsleute gerichteten warnrufe vollständig im rechte war, während die meisten Engländer die dort verkündete aushungerung und vor allem die zerstörung des importhandels Großbritanniens technisch für unmöglich hielten: sicher ist, daß dies geschick jetzt (Dez. 1917) drohend und vernichtend über England schwebt. Als vorbeugungsmittel gegen solches unheil gibt der verfasser an, daß ein land imstande sein sollte, "to produce within her own borders sufficient food to at least keep life in her population ... The increased prosperity of the farming interest, and, as we will hope, the cessation of agricultural emigration, will be benefits to be counted against the obvious disadvantages." Als zweite lehre ergibt sich ihm die notwendigkeit der "immediate construction of not one but two double-lined railways under the channel", ferner der bau großer flotten von handelsunterseebooten. Als zeit der handlung ist das jahr 1918 angenommen (!). Nach alledem ist das büchlein nach inhalt und form nicht bloß für schullektüre, sondern allgemein zu empfehlen. An druckfehlern ist nur s. 7 z. 8/9 *battles-hip* in *battle-ship* zu berichtigen. Für das verständnis des textes soll das wörterbuch aufkommen; ob es dafür ausreichend ist, kann ich nicht entscheiden, da es mir nicht rechtzeitig zu händen gekommen ist. Beispielsweise weiß ich nicht, ob das im titel vorkommende log hinreichend erklärt ist: *log*, a little board so fixed as to remain upright and motionless in the water, while the ship moves on, for the purpose of ascertaining the rate of sailing; *the log* or *log-book,* a book used in registering the rate of a ship's velocity, as indicated by the *log*, with notes on the state of the weather and incidents of the voyage, &c. — Zum wörterbuch bemerke ich folgendes:

S. 9 z. 4 v. u. to hold of (druckfehler für off) 'fern halten' fehlt im wb., ebenso s. 10 z. 5 v. u. dynamo (dai'nəmo$_u$) 'dynamomaschine', s. 11 z. 10 v. u. kingstons. Bei telescope lies statt telesc*o*pe: t*e*lescope. lurch (s. 16) (naut.) 'plötzliches neigen', ist ungenau: überholen des schiffes beim schlingern. P. and O. Company (s. 18) ist nicht erklärt. awash (s. 18) 'eben über wasser': ungenau; mit der oberfläche abschneidend, daher eher 'eben unter wasser'. S. 22 z. 1 v. u. swashing by: swash 'rauschen', richtiger 'plantschen'. Eher *i*ndicate, *i*ndicator als indic*a*te, indic*a*tor. Nicht compens*a*te, sondern c*o*mpensate oder comp*e*nsate. S. 35 washers 'wäscher': ist nicht weiter erklärt. between them they had sunk (s. 40): *between them* ist nicht erklärt, ebenso (s. 45) During *that* first ten days.

In den nr. 2 und 3 findet sich in folgenden fällen eine mehr oder minder anstößige silbentrennung am ende der zeilen; der grundsatz, das abbrechen der wörter überhaupt möglichst zu meiden, ist nicht beachtet. Wenn nur zwei oder drei buchstaben auf die nächste zeile kommen, sollte man von dem abbrechen abstand nehmen. In nr. 2 findet sich *reserv-edly*, *count-ry*, *dismis-sed*, *regul-ation*, *keep-ers*, *play-ed* und *writ-ing* (allenfalls zulässig), *accus-atiom*, *coldheart-ed*, *ha-ving (!)*, *manufactur-ing*, *fatho-med;* in nr. 3 *forc-ible*, *intol-erable*, *impov-erishment*, *work-ed* (zulässig), *med-ium*, *mot-ive*, *sent-iment*, *imag-ines*, *encount-ers*, *limit-ation*, *retaliat-ion*, *popul-ations*, *judg-ed* (zulässig), *machin-ery*,

diplom-atic, achiev-ing (zulässig, doch auch *achie-ving), hum-oured, nat-ion, elab-orate, fav-ourable, destruct-ion, Drac-onian, striv-ing* (vgl. *achiev-ing).* Die regel, daß das anführungszeichen bei der anführung einer zusammenhängenden rede der interpunktion nachfolgen, aber bei einem oder einzelnen worten unmittelbar folgen, ist in den drei nummern öfters vernachlässigt, zb. 2, s. 22 *Englishmen*". 3, s. 20 *a study of German*", 3, s. 33 unten *nation*". 3, s. 35, z. 3 v. u. *sadness*" usw. 8, s. 49 "*Do you think*", 8, s. 16 "*Five days ago*", 8, s. 17 *information*". 8, s. 24 *selfish*". usw. Richtig 8, s. 50 "*It's a shame,*" *he said,* "*that . . .*

Die nr. 2 und 3 beginnen mit höchst interessanten gleichlautenden *Prefatory Remarks*, die der verfasser über seine person macht. Geboren in England, sein vaterland liebend, mit herz und seele ihm angehörig, in Frankreich erzogen, *his affections side with France.* Erst in reiferer jugend tritt er in beziehung zu Deutschland; deutsche sprache wird ihm schwer, ebenso das verständnis deutschen lebens: eine neue welt tut sich vor ihm auf. Trotz aller antipathien wird er ein bewunderer der Deutschen und deutschen wesens, er söhnt sich mit dem militarismus aus, da er zu der überzeugung gelangt, daß das heer eine wundervolle erziehliche einrichtung für leib und seele ist. Die deutschen regenten zeichnen sich durch humanität, bildung, gewissenhaftigkeit aus, vor allem der kaiser, *the best of men to be met with anywhere.* Inzwischen sieht er England und Frankreich einem brutalen materialismus, einer gewissenlosen plutokratie, einer politik des *might before right* verfallen. Spuren von diesen erscheinungen zeigen sich auch in Deutschland, wo sie jedoch im volksleben nie zur herrschaft gelangen können. Er kommt zu dem schlusse: *Germany, in the present struggle, represents the cause of higher civilisation, of superior culture, of the more exalted ideal of humanity. The Germans fight in the name of Right against Conspiracy, in the name of Truth against Falsehood, in the name of the only kind of Freedom, which is worthy of mankind, against the vilest Despotism that has ever existed, — the despotism of the Almighty Dollar* (geschrieben im Februar 1915). Der Essay über England wird eingeleitet mit der gegenüberstellung der worte Cromwells (1658): "You have not yet made it your trade to prefer your profit before your godliness, but reckon godliness the greater gain" und der worte Ruskins (1880): The creed of the Dark ages in England was, "I believe in one God, the Father Almighthy, Maker of Heaven and Earth," and the creed of the Light Ages has become "I believe in Father Mud, the Almighty Plastic, and in Father Dollar, the Almighty Drastic." Damit wird der hauptinhalt des Essays gekennzeichnet. Für die geschichte Englands ist vor allem bedeutsam zunächst die normännische eroberung im 11. jahrh., sodann daß vom 16. jahrh. an die Engländer allmählich aus einem ackerbauenden ein seefahrendes und handeltreibendes volk wurden. Das erstgenannte ereignis hatte zur folge, daß die bevölkerung in zwei streng geschiedene klassen zerfiel, sowohl der sprache als dem leben nach. Daher erklärt es sich zb., daß dem ganzen volke offen stehende hochschulen, wie sie sich in Deutschland, Frankreich, Italien und sonst überall finden, in England unmöglich sind. Daher fehlte es auch bisher in England an der möglichkeit eines nationalen heeres *of that superb, moral creation, which may be truly called the backbone of modern Germany. The German army could by no means boast of the prowess it possesses, did it not*

represent and reflect the complete unification of all the powers of the nation. — The two halves of the English people, — the little and the big half, have not the faintest understanding of one another. — What comradeship can obtain between officers and privates under conditions of that kind? . . . The relation is and will always remain one of nobleman and commoner, of one commanding in virtue of his caste to one from whom he exacts obedience on the strength of inherited ascendency. Daher ist der commoner, der gewöhnliche Engländer, immer unkriegerisch gewesen, der echte Engländer läßt sich nicht anwerben. Es ist ferner zu beachten, daß die ganze gesetzgebung Englands, verfassung, regierung, politik, das werk einer einzigen gesellschaftsklasse sind, ohne irgendeine wirkliche beteiligung der übrigen bevölkerung. — Es hat lange zeit und mühe gekostet, ehe das englische volk am seeleben geschmack fand: Eroberungen ist es von haus aus abgeneigt: *The English, then, have not taken to the water as soldiers or bold seafarers, but simply as tradesmen. Trade in times of peace, trade during war: neither army nor navy exist for the protection and strengthening of national aims, but merely for the furtherance of money-making interests all over the globe.* Kaum hatte England angefangen, überseehandel zu treiben, als sich neid und haß regten. Die Deutsche Hansa war das erste opfer, gleichzeitig entwickelte sich seeräuberei; unter ihrer herrschaft blühte der handel. England stürzt sich ohne kriegserklärung auf das spanische Jamaica und gründet sein Westindisches reich, die seemacht und das koloniale übergewicht Spaniens wird vernichtet, ebenso geht es Holland, und Ostindien wird zu einem englischen kaiserreich. Schließlich konnte England *the most law-infringing, war-provoking of all countries* genannt werden, und es läßt sich an beispielen leicht beweisen, wie der neue geist, der von dem volke besitz ergriffen hat, seine moralität untergraben hat. Das zeigt der sklavenhandel, der so lange in blüte stand, als er für England lohnend war, und *the horrors and iniquity of the trade, the ruin and degradation of Africa, which it brought about, the oppression of the negro himself, had till now moved no pity among Englishmen* (Green). Erst als diese art handel keinen nutzen mehr abwarf, erinnerte sich England seines hohen berufes, für andere völker ein musterbeispiel abzugeben, und der sklavenhandel wurde gesetzlich abgeschafft. Eine andere böse folge des neuen geistes ist der ruin des ackerbaues in England, ferner das schwinden des *merry old England: The dismal decline of country-life and the equally dismal victory of Mammon, the fetishes of industry and trade have driven the real, innocent and refreshing merriness out of England.* Sodann die verwischung des unterschiedes zwischen recht und unrecht: *The same man, who in private life remains scrupulous to a fault, will sanction any crime in the supposed interest of his country.* Daraus erklärt sich das vorgehen von Warren Hastings in Indien und seine freisprechung im parlament, trotz der beredten angriffe Edmund Burkes gegen diesen mann *who shamed England's honest name;* er schloß mit den worten: "I impeach Warren Hastings in the name and by virtue of those eternal laws of justice which he has violated; I impeach him in the name of human nature itself, which he has cruelly outraged." Mit dem England von heute trat auch der englische staatsmann von heute in die erscheinung. Sir Edward Grey zeigt dieselben züge. Jahrelang steht er an der spitze von friedensabmachungen, sucht er eine verständigung mit Deutschland, keiner denkt an den fest beschlossenen drohenden

vernichtungskrieg. Noch im letzten augenblick gelingt es beinahe dem deutschen kaiser, die schauder des krieges abzuwenden, aber Grey mischt die karten so, daß der krieg unvermeidlich wird. England verabscheut den königsmord, aber hat kein wort dagegen, sondern nur *Grey's declaration of 'England's mission' to protect the minor states!* usw. — *Individual Englishmen no doubt are brave and capable: England as a state, is rotten to the core. Let some one seize her with an iron grip, and she will crumble.* — *Nothing in the world can save us all but a strong, a victorious and a wise Germany.* Bayreuth, Oct. 9th 1914. Durch die kurze inhaltsangabe und die anführung einzelner charakteristischer stellen habe ich gesucht, eine klare vorstellung von dem Essay zu geben und dadurch zu der einführung in die schule beizutragen. Dasselbe gilt von dem zweiten Essay *Germany*, der die oft aufgeworfene frage zu beantworten sucht, warum alle nationen Deutschland und die Deutschen hassen. Die frage ist ebenso erstaunlich wie entsetzlich; sie erklärt sich aus dem fest eingewurzelten glauben an deutsche scheußlichkeiten, der so gründlich den volksgeist vergiftet hat, daß jeder beweis des gegenteils als eine ausnahme von der allgemeinen regel betrachtet wird. Der verfasser sieht keine andere möglichkeit, die frage: 'Warum wird Deutschland so sehr gehaßt?' zu widerlegen als mit der gegenfrage: Warum wird es so sehr geliebt? Er führt Thomas Carlyle als beispiel an, wendet sich dann noch an die falschen freunde wie Lord Haldane, *who avow that they love Germany, your 'ideal' Germany, which poetizes and thinks and composes and devotes itself to the abstract sciences. What they object to and want to see exterminated, is the military Germany with its bulwark, Prussia.* Er kennzeichnet diesen standpunkt als den der unwissenheit oder heuchelei und spricht sich des weiteren aus über den sog. militarismus: "*Therefore, you false, mock-friends of Germany, either cease your gabble about militarism, or bow your heads in reverence before a true ideal of manhood.*" Wenn fremde Deutschland nicht lieben, so ist es, weil sie es nicht kennen und wahrscheinlich es nicht kennenlernen werden, solange vorige mißverständnisse den weg versperren. Das jetzige menschenalter wird den wandel des hasses zur liebe nicht erleben, aber der tag wird kommen, *and I, the non-German, undertake to predict it, out of the depths of serene conviction* (Bayreuth, Oct. 21st 1914). Zum schluß bemerke ich, daß ich erläuterungen zu s. 30 über die greueltaten der Belgier im Congo, wozu auf s. 37 z. 7 v. u. verwiesen werden konnte, vermisse, ferner zu s. 34 über Ruskin, zu s. 37 über auri sacra fames, zu s. 48 zu den namen Maeterlinck, Bourget, Rolland, Hodler und Michel de Montaigne und s. 50 zu the members of the Thuringian family Bach. Druckfehler s. 43 z. 2 statt and toel lies not all(?); s. 44 z. 7 v. u. statt pelicy, lies policy,

Nr. 3 steht inhaltlich der nr. 2 nicht nach. *German Love of Peace* kann nach der zeit, die vor dem kriege in frieden verflossen ist, nicht angezweifelt werden. Nur bei den Deutschen findet sich keine feindselige stimmung gegen andere völker, und wie könnte ein volk, bei dem 43 jahre lang wissenschaft, gewerbfleiß und handel von jahr zu jahr mehr geblüht haben, daran denken, einen krieg herauszufordern, der dem allen vernichtung droht? Mit recht kann kaiser Wilhelm auf den namen friedenskaiser anspruch erheben. *The German Language* ist unter den lebenden sprachen die einzige, die in der entwicklung nicht stehen geblieben ist. Die englische sprache hat einen Shakespeare aufzuweisen und allerlei vorzüge, *but 'the tender and the strong', ready-*

minted as it has the phrase, is denied to it. Daraus ergibt sich *the absolute necessity of German and not English becoming the universal language.* Deutsch als weltsprache ist kein utopischer traum, man kann sich die triumphale ausbreitung der deutschen sprache wohl vorstellen. Der krieg in seinem fortschritt ermutigt die darauf gerichteten hoffnungen. Der deutschen friedensliebe steht *The War-Temper in England and France* gegenüber; vor dem kriege zeigte sich freundschaft für England und die hoffnung, freundliche beziehungen zu Frankreich herzustellen. Demgegenüber bestand und besteht keine geistige verwandtschaft zwischen England und Frankreich, französische interessen werden den englischen geopfert. Im laufe der jahre hat sich interesse an deutschem wesen in England angebahnt, aber nach der *entente cordiale* trat sofort ein umschlag ein: die alte nebenbuhlerschaft, die sich von 1814—1870 dunkel verriet, trat 1890 in ein neues stadium und sprach sich offen aus: sie bekennt sich zu der meinung '*if England does not smash Germany, Germany will smash England*' und verschließt sich der einsicht, daß Deutschland nicht an krieg dachte, am wenigsten mit England. The Briton grows up with the idea that his country is designated by the Almighty for the hegemony of the world. Every wrong against others — every perfidy, treason and robbery — is accordingly the exercise of a right usw. Rohe gewalt soll entscheiden, wem der sieg zufällt. Eine fabrik der falschheit und die heuchlerische politik des betruges arbeitet in verbindung mit einem feldzuge der presse, um den kampf vorzubereiten. Ähnlich verhält es sich in Frankreich mit der revanche, die nicht allein darauf ausgeht, Elsaß-Lothringen wiederzugewinnen, *but to incorporate the Palatinate and two-thirds of the Rhine-Province.* Dagegen besteht in Deutschland eine starke sicherheit gegen ein kriegsunternehmen, da kaiser und bundesrat nur dann den krieg erklären können, wenn sie der zustimmung des ganzen volkes gewiß sind. Das konnten sie in dem gegenwärtigen falle, da die unvermeidliche notwendigkeit des krieges allgemein ersichtlich war. In England folgt das parlament blindlings dem minister für auswärtige angelegenheiten, die regierung erklärt den krieg nach belieben; Frankreich wünschte den krieg und hat sich jahrelang darauf vorbereitet und gerüstet; Rußland, an und für sich friedlich, hatte in sich comprehensive agencies inevitably making for war und läßt sich mit einem felsen vergleichen, der aus dem krater eines vulkans geschleudert wird und dem gesetze der schwerkraft folgt. Das objekt der notwendigkeit ist für Rußland nicht Deutschland, sondern Österreich-Ungarn, von dessen gebiet es etwa 30% verlangt. England verlangt den niedergang Deutschlands gerade wegen seiner hervorragenden verdienste: England's motive is envy — envy of trade, wealth, science, intellect, humanity — bruderneid, the envy that prisons the hearts of brothers. So beantwortet sich die frage: *Who is to blame for the War?* Im verlauf des krieges wird es immer deutlicher, wer Deutschlands todfeind ist. Deutschland wurde die zielscheibe des unbarmherzigsten, gewissenlosesten verrats: ein gründlich vorbereiteter feldzug organisierter falschheit, lüge, verleumdung wütete gegen sein volk, das mit vorbedachter bosheit gemordet wurde. Strictly speaking, it is not the Russian people, nor the French, English or Italian people that are ranged against Germany, but it is blackguardism as such — all that is base and low in humanity, resuscitated for a war of extermination against honesty, industry and worth. Der weltkrieg stellt sich dar als der kampf auf leben und tod zwischen

den mächten der finsternis und den mächten des lichts: der feind Deutschlands ist a ring of soulless, heartless, time-serving jobbers, bent on subduing all humanity under the yoke of Mammon. Auch Deutschland war in gefahr, dem goldenen kalbe zu huldigen. der krieg hat jedoch den alten, unvergleichlichen echten deutschen geist zu neuem leben erweckt und gibt die zuversichtliche hoffnung *Confident Hope* auf den sieg. *God is with the Germans, and that outweighs a world in arms.* S. 11 z. 15 v. u. statt exhibitis lies exhibits.

Nr. 8 will die kriegsursachen, den kriegsanlaß, Deutschland bei ausbruch des krieges zeigen. Die einzelnen abschnitte sind größtenteils den kriegsschriften amerikanischer schriftsteller und gelehrten entnommen, die zum teil in Deutschland studiert oder, wie der austauschprofessor Burgess, an deutschen universitäten gewirkt haben. Als quellen haben gedient: die kriegsschriften der Deutschen gesellschaft von Chicago: *The Causes of the European Conflict by* John W. Burgess, *Emeritus Professor . . . in Columbia University; How Germany was forced into War by* Raymond E. Swing (*Special Correspondence of the Daily News*); *Germany's Fateful Hour by* Kuno Francke; *German 'Atrocities' and International Law by* James G. McDonald, *Assistant Professor of European History in Indiana University.* Ferner eine am 8. Dezember 1914 vor der Deutschen gesellschaft in Chicago gehaltene rede *German Resources and the War by his Excellency* Dr. Bernhard Dernburg; und in Deutschland veröffentlicht: *The Truth about Germany. Facts about the War. Second edition, published Sept., 20th 1914.* Um die sorglosigkeit und gleichgültigkeit der überwiegenden masse des englischen volkes noch im zweiten kriegsjahre darzulegen, wurde aus the Daily Mail, Oct. 16th, 1915, 'Whose War is it?' *A puzzled Soldier. By* James Sherliker aufgenommen. Demnach enthält das bändchen The Causes of the European Conflict 1. *The Mission of the German Empire.* 2. *The Policy of King Edward VII.* 3. *A Dinner with the Kaiser.* 4. *The Young Turk Revolution.* Germany's Fateful Hour. 1. *The Murder of the Austrian Crown Prince and his Wife.* 2. *Reason for the Ultimatum.* 3. *Russia's Machinations against Austria and Germany.* 4. *Declaration of War against Russia and France.* 5. *The Attitude of England during this Crisis.* 6. *Japan enters the European War against the Central Powers of Europe.* The Violation of Belgium's Neutrality. The State of Mind in Germany at the Outbreak of War. 1. *Reichstag and Emperor.* 2. *The German Mobilization.* 3. *German Resources and the War.* a) German Trade in War-time. b) Germany's Food Provision. c) Germany's Military System. The English People and the War: *Whose War is it?* Conclusion: *The Outcome.* Den schluß bilden die schönen worte aus Burgess, The Causes etc.: Let us wait and watch patiently and hope sincerely that all this agony is a great labour pain of history, and that there shall be born through it a new era of prosperity, happiness, and righteousness for all mankind. S. 26 z. 7 v. u. ist in dem satze *It is strange that, under these circumstances, she* (Germany) *chose to follow not the dictates of idealism, but rather the demands of what seemed to her an absolute necessity.* zwischen *It is* und *strange* wohl jedenfalls *not* einzuschieben. Erklärungen sind wünschenswert oder notwendig zu s. 19 *the Ulster problem* und *to send the Servian situation only briefly*, zu s. 36 *in view of the recent famous 'boot speech' of the French Senator Humbert:* mir ist diese berühmte rede nicht bekannt.

Die worterklärung und auch die erklärung schwieriger stellen bleibt den wörterbüchern überlassen. Es ist aber fraglich, ob der schüler sich veranlaßt sieht, dafür das wörterbuch zu rate zu ziehen. Bei sonst ihm bekannten wörtern, die jedoch an der betreffenden stelle eine besondere bedeutung haben, wird er nicht daran denken, sich an das wörterbuch zu wenden, und ebensowenig, wenn an einer besonders schwierigen stelle kein ihm unbekanntes wort vorkommt. So findet sich zb. im texte von nr. 8: *sprang into existence with a flash,* dasselbe im wb. mit der angabe ‘stand fertig da’. Der schüler wird vielleicht *flash* nachsehen, wo er findet ‘blitzen, aufblitzen’, während dort das subst. flash gebraucht wird; *sprang* aufzusuchen, kann ihm gar nicht einfallen, weil die verben sonst im infinitiv angegeben werden; ferner gibt ihm die angegebene übersetzung nur ein rätsel auf. Unter flash hätte auch *with a flash* erklärt werden können, eine übersetzung von *sprang into existence* kann der schüler selbständig finden. Nr. 2 s. 7: *cut and dried* (Muret: fix und fertig); *cut* fehlt im wb.; unter *dry* findet sich ‘zum gebrauch’, was für *cut and dried facts* nicht zu gebrauchen ist. Für s. 28 z. 2 *from the degs upwards* findet sich im wb. deg. = degree; damit ist nicht erklärt, daß das plural-s auch an die gekürzte form treten kann. Bei “infra dig” z. 4 fehlt nach dig ein punkt. Zu glaived s. 29 mußte angegeben werden, daß das wort sonst glaved geschrieben wird. S. 31 z. 16, z. 18 (leider sind die zeilen am rande nicht gezählt) turned . . . to account; wb. unter *turn* umstand, wendung; sich beteiligen; *account* bericht, rechnung, a. for den grund angeben: es ist ersichtlich, daß das für die erklärung der stelle, die dadurch schwierig wird, daß beinahe zwei zeilen zwischen turned und to account treten, nicht ausreicht: *to turn to account* verwerten, sich zunutze machen. Ebenda z. 18 *Time and again* konnte durch ‘hin und wieder’ erklärt werden: der schüler sucht nichts, findet nichts im wb. s. 32 z. 4 (the last of his great speeches,) which several times taxed him almost to fainting; dazu das wb. *taxed him to fainting* machte ihn ohnmächtig: damit wird *taxed* nicht wiedergegeben; etwa ‘derart anstrengte, daß er gefahr lief, ohnmächtig zu werden.’ Für die aussprache ist nur das geschehen, daß im wb., wenn der ton nicht auf der ersten silbe ruht, der tonvokal durch fettdruck bezeichnet wird; nur für *gauge* (s. 42) ist eine ausnahme gemacht [geidz], wo z in ž zu verwandeln ist. Ausnahmen hätten noch öfter gemacht werden können, zb. bei *impugn* s. 41. S. 46 z. 2 *are swamped by the mass;* wb. *swamp* versinken, statt ‘versenken’: ‘gehen in der menge unter’. Nr. 3. S. 18 *jibes:* es fehlt die angabe, daß das wort auch *gibes* geschrieben wird. S. 25 *mill* wb. ‘mahlen, walken, ringen’: ungenügend, dafür *will* (vulgär und schulslang) ‘prügelei, schlägerei, boxerei’. Nr. 8. S. 9 *worsted;* dazu ist angabe der aussprache wünschenswert im vergleich mit *worsted* ‘wollgarn’. S. 18 to bring pressure to bear in Vienna; *to bring to bear* wird vom schüler im wb. nicht aufgesucht, er findet zudem nichts: ‘einwirken lassen, zur geltung bringen (Muret).’ S. 19 *to send the Servian situation only briefly* bedurfte einer erklärung: ‘über die lage in Serbien nur in kurzen worten zu berichten’. S. 32 z. 3/4 *make for disunion;* für *make for* gilt dasselbe wie für *to bring to bear:* ‘hervorbringen, verursachen’.

Dortmund. C. Th. Lion.

---

2. Dickmanns *Französische und englische schulbibliothek*[1]). Herausgegeben von E. Pariselle und H. Gade. Leipzig, Renger.

188 A. Josiah Turner, *The Romance of British History.* Für den schulgebrauch eingerichtet von Perschmann. Mit 7 karten. Berechtigte ausgabe. 1916. VI + 124 ss. 8°.

189 A. Talbot Baines Reed, *Boys of English History.* Für den schulgebrauch erklärt von R. Stutzer. 1916. VI + 70 ss. 8°.

Das erste bändchen ist dem im verlage von Methuen & Co., Ltd., London kürzlich erschienenen buche entnommen: *A New Series of History Readers on Concentric Lines.* Es besteht aus vier teilen. Sie sind von verschiedenen schulmännern geschrieben, zu denen auch Josiah Turner gehört. Es ist ihnen besonders darum zu tun, eine gedrängte übersicht der geschichte Englands zu geben, wie sie für englische elementarschulen nötig ist. Hinsichtlich der sprachlichen schwierigkeiten dürfte daher das bändchen für die obertertia unserer höheren knabenschulen oder die II. klasse der lyzeen empfehlenswert und geeignet sein.

Mit rücksicht darauf, daß der stoff möglichst in einem halbjahr erledigt werden soll, ist der umfang des originals noch um etwa ein drittel gekürzt worden. Bei dieser kürzung sind besonders solche stellen ausgeschieden, in denen der nationalstolz des Engländers — also Turners — zu stark übertrieben ist. Ein hauptvorzug des buches liegt in der ebenso geschickten wie verständigen bemühung, den bestehenden zusammenhang zwischen der geschichtlichen entwicklung und der geographischen lage und beschaffenheit Englands klarzulegen und zu begründen.

Zum verständnis des zusammenhanges sind genealogische tafeln beigegeben, auch kartenskizzen tragen zur belebung der lektüre bei.

Der text (s. 1—112) ist in 52 kapitel eingeteilt und behandelt die hauptereignisse der englischen geschichte von der Römerzeit bis heute. Die anmerkungen (s. 103—119) sind nur sachlicher natur und enthalten alles zum verständnis des textes notwendige. Ein sonderwörterbuch ist dem bändchen nicht beigegeben. Das alphabetische verzeichnis zu den anmerkungen (s. 120 bis 123) erhöht ihre brauchbarkeit, auch die bezeichnung der aussprache der im text vorkommenden eigennamen (s. 123 u. 124) wird lehrern und schülern willkommen sein. Zur phonetischen umschreibung sind die im Phonetic Dictionary of the English Language von Michaelis und Jones s. XI aufgestellten zeichen benutzt.

Die anmerkungen VII, 5—30 (s. 103) müssen wegfallen, da die einleitung nur bis s. VI reicht. In der anm. 68, 35 f. ist als datum der pulververschwörung fälschlich der 5. *Juli* 1605 statt des 5. *Novembers* angegeben. S. 112 z. 22 v. u. lies 73, *35* st. 73, 36; ib. z. 20 v. u. lies 73, *36* st. 73, 37. S. 113 z. 16 v. o. lies 75, *33* st. 75, 34. Mit recht ist schließlich in der anm. zu 102, 6 Eduards VII. bezeichnung als 'Edward the Peacemaker' in scharfen ausdrücken zurückgewiesen.

---

[1]) [Der frühere herausgeber, professor Otto Dickmann, ist inzwischen verstorben. Sein name fehlt darum seit ostern 1916 auf dem titelblatt dieser schulbibliothek.

In ganz anderem sinne als Josiah Turner behandelt Talbot Baines Reed, dessen werken das zweite hier vorliegende bändchen entnommen ist, die englische geschichte. Geboren 1852, trat Reed mit 13 jahren in die *City of London School* ein. Er war ein typisch englischer *Schoolboy*, im rudern, schwimmen, boxen, ringen, im Cricket und Football der erste, ein großer wanderer, in der kunst der rede hervorragend. Das höchste lob wird von seinen kameraden seinem stets gerechten, liebenswürdigen charakter gezollt. Nach beendigung der schulzeit trat er in die fabrik seines vaters, eine gießerei, ein und wurde später der leiter des unternehmens. Sein wissenschaftliches interesse bekundete er durch die veröffentlichung der besten geschichte der schriftgießerei in England: *A History of the Old English Letters Foundries.* Sein eigentliches interesse aber war der jugendschriftstellerei gewidmet. Als am 18. Januar 1879 die knabenzeitung '*The Boys' Own Paper*' erschien, die unserer zeitung »Der gute kamerad« entspricht, stand auf der ersten seite der ersten nummer ein beitrag Reeds. Er hat dann bis zu seinem tode 1893 getreulich für das blatt gearbeitet. Sein erstes größeres werk, dem die hier abgedruckten zwölf erzählungen entnommen sind, erschien 1879: *Parkhurst Boys* [1]). Unter dem erdichteten namen Parkhurst wird uns eine schule, Boarding School, auf dem lande in der nähe der küste vorgeführt. Wir lernen in einzelnen skizzen die insassen der schule, ihre charaktere, ihre freuden und leiden, ihr treiben in und außer der schule und ihre hauptinteressen kennen, die natürlich auf den sport zu wasser und zu lande hinauslaufen. Der fesselnde inhalt dieser erzählungen, ihre ansprechende form und ihre einfache sprache haben sie bei den englischen knaben schnell beliebt gemacht. Ohne schwierigkeit werden sich auch auf deutschen schulen die anfänger in diese geschichten hineinlesen.

Im text sind nur ganz geringe änderungen vorgenommen; die bedeutendste ist die chronologische anordnung der erzählungen. Hierdurch und durch die kurzen einleitungen am anfang jedes abschnittes in den anmerkungen hat der herausgeber die benutzung des buches für deutsche leser, denen die englische geschichte im zusammenhang noch nicht bekannt sein kann, erleichtert.

Auf s. 57 der anmerkungen stimmt der schluß der historischen einleitung nicht zu der anm. 10, 33. S. 65 z. 4 v. u. lies 41, *21* st. 41, 20. S. 69 z. 13 v o. muß es statt *neunjähriger* gefangenschaft (nämlich Maria Stuarts) nach *neunzehnjähriger* gefangenschaft heißen. Im text s. 41 z. 30 steht D*e*ighton, dagegen in der anm. 41, 21 D*i*ghton.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

3. Dycks *Neusprachliche schulausgaben*, Leipzig.

21. *A Concize Account of the Waterloo Campaign* from Various Authors. Für den schulgebrauch ausgewählt und bearbeitet von E. Kreuser. Mit drei farbigen karten. 1915. IV u. 95 ss. Beiheft 58 ss. [Auch als 49. band der *Neusprachlichen reformbibliothek*, herausg. v. Hubert u. Kron, erschienen.]

Die herausgabe einer englischen darstellung des feldzugs von 1815 bedarf wohl kaum einer besonderen rechtfertigung. Das interesse, das im jahr der

[1]) *Parkhurst Boys and other Stories of School Life* (London, The Religious Tract Society, 1879) 3. teil: *Boys of English History.*

hundertjährigen wiederkehr des gedenktages von La Belle-Alliance den ereignissen jenes denkwürdigen sommers wie den dabei beteiligten persönlichkeiten entgegengebracht wird, ist heute natürlich erst recht rege. Die politische und militärische lage unserer eigenen zeit, die im begriffe ist, die reste des damals geschaffenen einer endgültigen neuregelung zu unterwerfen, bietet viele überraschende parallelen zu den damaligen verhältnissen. Der kriegsschauplatz, auf dem unsere armeen zu beginn des weltkriegs die großen erfolge davontrugen, ist in der hauptsache derselbe, auf dem damals die ereignisse sich abspielten; auch zeigten die aufstellung und die operationen der heutigen verbündeten in den ersten wochen des krieges manche überraschende ähnlichkeit mit den englisch-preußischen des Junifeldzugs 1815. Ganz besonders aber beweist das verhalten des englischen oberbefehlshabers seinem preußischen verbündeten gegenüber, daß die englischen methoden sich seit jener zeit nicht geändert haben. Die englische regierung verstand es auch damals, die anstrengungen der verbündeten lediglich im eigenen interesse auszunutzen.

Als es sich daher um die wahl eines englischen darstellers dieser zeit handelte, war diese wahl äußerst schwierig, da viele englische historiker das verdienst des sieges von Waterloo einzig und allein der englischen tapferkeit zuschreiben. Selbst Maxwell und Wolsely, die der preußischen mitwirkung volle gerechtigkeit widerfahren lassen, entgehen nicht dem vorwurf der einseitigkeit, während diejenigen historiker, die das bestreben vollster unparteilichkeit haben, Chesney und Ropes, bei dem ausgesprochen militärwissenschaftlichen charakter ihrer werke von vornherein auf erzählende einzelschilderungen, vor allem aus der schlacht bei Ligny, verzichten.

Wegen dieser schwierigkeiten hat nun der herausgeber den text aus verschiedenen schriftstellern zusammengestellt. Siborne, Alison, Gleig, Maxwell und Wolseley lieferten den hauptteil der darstellung, deren einzelheiten nach anderen werken, besonders nach Chesney und Ropes, unter beiziehung der deutschen historiker Delbrück, Lettow-Vorbeck und Friedrich ergänzt und richtiggestellt wurden. Auf diese weise ist ein text entstanden, der, obwohl englischen quellen entnommen, doch die berechtigten deutschen ansprüche auf den anteil an dem siege von La Belle-Alliance wahrt. Beim genauesten studium dieses textes muß man anerkennen, daß das experiment der zusammenschmelzung gut gelungen ist, so daß die deutschen schüler ein anschauliches bild jener zeit erhalten, die das schicksal Europas im 19. jahrhundert so entscheidend beeinflußt hat.

Der text ist in zehn kapitel eingeteilt. Die bearbeitung ist äußerst sorgfältig, die sprache der ausgewählten kapitel fließend und leicht verständlich, so daß die lektüre die schüler nicht ermüdet. Die drei beigegebenen kärtchen (General Map of the Waterloo Campaign, Battle of Ligny, Battle of Waterloo) fördern das verständnis ebenfalls. Hinzukommen die zahlreichen anmerkungen, die hier anders geordnet sind, als es sonst bei schulausgaben gebräuchlich ist. Zunächst ist eine äußerst praktische transskription für die aussprache gewählt, vgl. s. 1 mit den beispielen: *era* [–́ ◡], *time* [–́], *children* [◡́ ◡], *marry* [◡́ ◡], *appréciate* [◡ –́ ◡ –], *énterprise* [◡́ ◡ –], *Wéstminster A'bbey* [◡́ ◡ ◡ ◡̋ ◡], *Pri'nce Cónsort* [◡́ ◡̋ ◡]. Im bedarfsfalle wird außerdem die aussprache des betr. lautes oder des ganzen wortes noch durch ein bekannteres reimwort angedeutet. Die anmerkungen für jede seite werden eingeteilt in a) sachliches und b) sprach-

liches. Das verfahren, hinter jedem wort dessen herkunft anzugeben (dtsch., frz., it., lat., griech.), ist nicht konsequent durchgeführt. Versehen in den zitaten sind mir verhältnismäßig wenig aufgefallen. Beiheft s. 4 z. 11 v. o. lies: 95, *21* st. 95, 16. — Ib. s. 6 z. 14 v. o. lies 6, *13* st. 6, 14. — Ib. s. 7 z. 17 v. o. lies 75, *18* st. 75, 19. — Ib. s. 15 z. 17 v. o. lies: 14, *18* st. 14, 19. — Ib. s. 17 z. 16 v. u. lies 94, *9* st. 94, 4 usf.

Die Reformausgabe bietet genau denselben text. Die 'Notes' sind eine übersetzung der anmerkungen ohne die trennung der sachlichen und sprachlichen. Beide ausgaben haben für die anmerkungen ein übereinstimmend gearbeitetes fundstellenverzeichnis (index).

Die ausgaben sind als klassenlektüre in den oberen klassen unserer höheren schulen wohl zu empfehlen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

4. Freytags *Sammlung französischer und englischer schriftsteller.* Leipzig, G. Freytag; Wien, F. Tempsky.

Stories from English History by various Authors. Für den schulgebrauch herausgegeben von Johanna Bube. Zweite, vermehrte und verbesserte auflage. Mit 23 abbildungen und 3 karten. 1915. 137 ss. Anmerkungen hierzu 58 ss. Preis geb. M. 1,50. Hierzu ein wörterbuch Preis M. —,75.

Das buch hat in dem neuen kleid entschieden gewonnen und kann als recht brauchbar für den unterricht warm empfohlen werden; es schließt mit dem 34. abschnitt *Delhi and the Durbar* und der schilderung der krönung Georgs V. und seiner gattin Marie als kaiser und kaiserin von Indien am 12. Dezember 1911 und der grundsteinlegung zu der neuen kaiserstadt Delhi am 15. Dezember. Die anmerkungen sind zweckmäßig und mit großer sorgfalt behandelt; im einzelnen bemerke ich dazu folgendes. 25, 3. »*On board their vessels.* In einzelnen redensarten fehlt das of des französischen genetivs. Vgl. On this side the river.« »In einzelnen redensarten« gibt die sache nicht klar wieder. Der sprachgebrauch des wegfalls von of beschränkt sich auf die ausdrücke On board (aboard), on this side, on that side, die dann als eine einfache präposition angesehen und behandelt werden wie im Deutschen »diesseit, jenseit.« 34, 29: »*(charge up the hill) in the teeth of the (English) axes*, wo sie den streichen der streitäxte ausgesetzt waren,« scheint mir keine genügende erklärung und als übersetzung nicht treffend; eher etwa: »(den hügel erstürmen) angesichts der (im vergeblichen, mörderischen kampfe gegen die) streitäxte der Engländer. *in the teeth of* trotz, zum trotz, im (ins) gesicht.« 39, 3: »*Their quarrels ruined the Crusade*, ihren streitigkeiten ist es zuzuschreiben, daß der kreuzzug erfolglos blieb.« Der kurze, kräftige englische satz wird dadurch ausgesponnen und abgeschwächt. Der sinn wird auch ohne erklärung dem schüler klar sein, der deshalb auch eine gute deutsche übersetzung dafür selbständig finden kann. 50, 11: »*He gave himself up*, er kehrte in die gefangenschaft zurück.« Es sieht so aus, als wäre hier eine übersetzung gegeben, richtiger also: »er lieferte sich aus, dh. usw.« 54, 33: »*to shake off their fears of the forts*, sich nicht länger vor den verschanzungen zu fürchten.« Warum nicht die kräftigere wörtliche übersetzung, die hier sehr gut möglich war? Die anmerkung war überflüssig, da das wörterbuch, das mir übrigens

nicht vorgelegen hat, genügende auskunft gibt. 63, 25: »I am come, jetzt I have come.« ist in dieser fassung unzulässig, zumal da an dieser stelle auch jetzt I am come eintreten könnte: »ich bin gekommen und bin nun da, ich bin hier *to lay my bones among you.*« 65, 4: *If my head would win him a castle*, wenn er durch meine hinrichtung eine burg gewinnen könnte.« würde als übersetzung wegen des folgenden: »It would not fail to go, er (mein kopf) würde sicherlich fallen.« nicht passen, etwa statt »durch meine hinrichtung« lies »für den preis meines kopfes.« 66, 11: »The jury found him guilty, die geschworenen sprachen das schuldig über ihn aus.« Warum nicht einfach: »sprachen ihn schuldig? Die anmerkung war überflüssig, da eine erklärung von *to find* vorhergeht. 88, 2: *A public enemy*, ein feind der öffentlichen sicherheit.«, besser volks- oder staatsfeind, wie in Corneille, Hor. IV 4: *Un ennemi public* dont je reviens vainqueur.

Dortmund. C. Th. Lion.

Mrs. Craik, *Cola Monti*, or *The Story of a Genius.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von G. Opitz. 2. auflage. 1916. 87 ss. Anmerkungen 22 ss. Preis M. 1,40. Wörterbuch 63 ss. Preis M. 0,60.

Die vorliegende zweite auflage der gern und viel gelesenen erzählung von Mrs. Craik hat eine nicht unerhebliche zahl von veränderungen und erweiterungen erfahren. Die druckfehler im text und im wörterbuch der ersten auflage sind beseitigt, der zusammenhang im 17. kapitel ("A Lecture on High Art") ist durch wiederherstellung des unverkürzten originaltextes besser gewahrt, und das wörterverzeichnis, welches mehrere lücken aufwies, nunmehr vervollständigt worden. Auf die anregungen von rezensenten, insbesondere Kuttner[1]), ist der wortlaut mehrerer anmerkungen verbessert und diese selbst um eine beträchtliche anzahl vermehrt, da es sich herausgestellt hat, daß die in der ersten auflage gebotenen erklärungen und übersetzungshilfen auf der stufe, wo das buch gelesen wird, dem bedürfnis der schüler nicht genügten.

Die einleitung bringt eine kurze biographie von Dinah Maria Craik geb. Mulock (1826—1887), der verfasserin des berühmten romans *John Halifax, Gentleman.* Eine außerordentliche begabung besitzt Mrs. Craik als jugendschriftstellerin. Als echte jugendschriften enthalten ihre erzählungen eine gesunde moral, um erziehlich zu wirken. So stellt auch die hier abgedruckte erzählung, *Cola Monti*, die geschichte eines genies dar. Sie zeigt, wie eine leidenschaftliche, leicht empfängliche knabennatur durch das zusammenleben mit verschieden gearteten mitschülern zur selbstbeherrschung erzogen wird, wie eine innige jugendfreundschaft alle seine guten eigenschaften zur entfaltung bringt, und wie widrige schicksale, not und entbehrungen ihn zur anspannung seiner kräfte treiben, so daß schließlich das genie siegreich hervorgeht.

Für den text ist die praktische einteilung in 21 kleine kapitel beibehalten. Den außerordentlich reichlich bemessenen anmerkungen folgt ein verzeichnis der eigennamen, sämtlich mit der bezeichnung der aussprache, wie sie sich am schlusse des wörterbuches findet. Auch hier steht die aussprachebezeichnung hinter jedem wort, hinter allen mehrsilbigen auch das tonzeichen.

In der neuen verbesserten gestalt wird das bändchen sicherlich auch

---

[1]) Im band 101 des Archivs für neuere sprachen.

fernerhin in unsern höheren schulen gern gelesen werden. Die erzählung fesselt das interesse auch des jugendlichen lesers bis zum ende.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Fletcher, *In the Days of Drake.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von dr. Konrad Meier. Zweite auflage, bearbeitet von dr. Arno Kretschmar. 1914. VIII u. 77 ss. Anmerkungen dazu 14 ss. Pr. geb. M. 1,—. Wörterbuch dazu 42 ss. Pr. geb. M.—,30.

Die einleitung s. V—VIII gibt »Einiges über die entwicklung der seemacht und des welthandels von Großbritannien«, ein abschnitt, der gegenwärtig besonderes interesse für sich beanspruchen darf. Dann folgt in 21 kapiteln der text, s. 1—77, den ich mit großer befriedigung gelesen habe. Daß es andern ebenso gegangen ist, davon legt das erscheinen der hier vorliegenden 2. auflage ein beredtes zeugnis ab. Auch die anmerkungen sind zweckentsprechend. Die abkürzung *viz.* s. 2, z. 10 wird dem schüler nicht ohne weiteres verständlich sein. Zu 13, 15 findet sich *Hebe = a personification of youth and spring.* Mir ist sonst *Hebe* als göttin der jugend und schönheit, tochter des Zeus und der Hera, die den göttern beim mahl den nektar eingießt, im Olymp gattin des Herakles bekannt. S. 12 f. findet sich ein dankenswertes verzeichnis der eigennamen mit angabe der aussprache. Auch das wörterbuch hat sich bei meiner gelegentlichen prüfung als vollständig erwiesen. Die ausspracheangabe bedarf in einigen fällen einer kleinen berichtigung. Für naked (*nĕ̄kid*) würde ich *nēikəd* vorziehen, ebenso in fällen wie naughty (*nōti*) *nɔ̄tə.* Für admonish kann man *ədmo'niš* gelten lassen, aber admonition verlangt gebieterisch *ædmoni'šən.* Ebenso agitation (*ædžitē'šən*). Bei after ist *aftər* druckfehler für *āftər,* wenn ich auch für den a-laut in ask, draught u. dgl. lieber eine andere bezeichnung gesehen hätte, wie ich an anderer stelle der zeitschrift schon erklärt habe. Bei amen (*ē'mən, ā'mən*) sind beide angaben unzutreffend. Die zweite silbe lautet entschieden *men* wie e in get, head, und beide silben sind gleichmäßig betont. Für armament (*ā'ɹməmənt*) lies . . . . . *ment*; ebenso bei compliment u. dgl.

Dortmund. C. Th. Lion.

Dorothea Gerard (Madame Longard de Longgarde), *The Austrian Officer at Work and at Play.* In auswahl und gekürzter fassung herausgegeben von schulrat professor dr. Leopold Wurth. 1916. XI u. 127 ss. Dazu anmerkungen 23 ss. Preis geb. M. 1,90.

Der herausgeber sucht der forderung gerecht zu werden, die dem schüler nicht bloß die kenntnis der eigenart des fremden volkes und landes vermitteln will, sondern ihm auch texte bieten möchte, »in welchen die eigenen heimischen verhältnisse im lichte fremdländischer betrachtung erscheinen,« und hat daher einen auszug aus dem obengenannten werke, das bei Tauchnitz als nr. 4508 erschienen ist, hergestellt. Er hat eine anzahl kapitel gestrichen und andere wesentlich gekürzt; ich habe jedoch beim lesen keine lücke wahrgenommen und das buch vom anfang bis zum ende mit interesse gelesen. Da ich den inhalt für den gebrauch in der schule durchaus angemessen erachte und glaube, daß er nicht bloß in Österreich, sondern auch in ganz Deutschland, besonders jetzt, aber auch in zukunft, den schüler fesseln wird, begrüße ich in dem bande

der sammlung eine erfreuliche bereicherung unserer schullektüre. Er bietet nicht bloß die schilderung des österreichischen offiziers, sondern in *Part I. Echoes of War* s. 1—68 nach einem einleitenden kapitel, das die begründung enthält, daß man sich, ohne einen blick rückwärts zu werfen, von dem heutigen offizier keine vollständige vorstellung machen könne, im zweiten kapitel s. 9—19 *A Revolution and a War.* 1848—1849 u. a. eine schilderung von Radetzky nach mitteilungen eines bekannten der verfasserin in seiner wirksamkeit in Italien, dann eine anschauliche darstellung der ereignisse in Ungarn, die schließlich an die abenteuerlichen erlebnisse eines offiziers, dem sie den namen X— beilegt. Das 3. kapitel s. 19—30 mit der überschrift *An Ungrateful Task* behandelt die ereignisse von 1864 an der hand der 1913 in Stuttgart wieder veröffentlichten memoiren eines der veteranen von 1864, namens Gründorf, die mit recht als *a series of marvellously vivid word-pictures* bezeichnet werden. Das 4. kapitel s. 30—41 und das 5. kapitel s. 41—57 berichten von dem jahr 1866 (*With the South Army. With the North Army*), das *Austria's black year* genannt wird, jedoch damit abschließt, daß es nicht bloß ein jahr der trauer für Österreich war, sondern daß das heer viel daraus gelernt hat und auch neben den niederlagen ein glänzender sieg bei Custozza errungen wird und vor allem der seesieg bei Lissa wie ein sonnenstrahl auf den letzten akt des großen kampfes fällt. Das 6. kapitel bildet den schluß des ersten teiles: *The Occupation. 1878. Part II. Evolutions of Peace* s. 69—127 folgt mit sieben kapiteln die uns das bild des österreichischen offiziers bei der arbeit und im spiel in gleich lebendiger weise vorführen. Durch ihre lebensschicksale war die verfasserin für die aufgabe, die sie sich in diesem ihrem letzten werke gestellt hat, ganz besonders befähigt. Am 9. August 1855 auf dem familiengute Rochsoles in Lanarkshire in Schottland geboren, kam Dorothea Gerard schon als kind in begleitung ihrer kränklichen mutter häufig nach Italien und Österreich, erwarb sich schon früh die kenntnis fremder sprachen und der gesellschaftlichen und politischen verhältnisse auf dem kontinente und sah Österreich gern als ihre neue heimat an, als sie nach ihrer mutter tode (im j. 1870) unter den schutz ihrer mit einem österreichischen offizier vermählten schwester gestellt war. Beide schwestern betätigten sich als schriftstellerinnen. Im j. 1887 wurde Dorothea gemahlin des damaligen rittmeisters, jetzt feldmarschalleutnants Julius Longard von Longgarde. »Mit ihrem gatten von garnison zu garnison ziehend, lernt sie an ihrem gastlichen tische all die bedeutenden führer des österreichischen heeres kennen. So entrollt sich im laufe der jahrzehnte vor ihren augen ein gewaltiges stück österreichischer geschichte. Und was zeitlich ihrer eigenen wahrnehmung entrückt ist, das sucht sie sich in liebevollem, fleißigem studium aus zahllosen geschichts- und memoirenwerken anzueignen. Doch alles verarbeitet sie in sich, ehe sie es in ihre eigenen erlebnisse und erinnerungen hineinverwebt.« (Aus dem vorwort s. IX.) Sie starb am 29. September 1915 in Wien.

Die zugaben des herausgebers in dem vorwort, das s. VI—X Dorothea Gerard und ihre werke bespricht, sind dankenswert. Offenbar grundsätzlich beschränkt er sich auf sachliche erläuterungen und gibt nur dann sprachliche erklärungen, wo es sich um lateinische oder französische ausdrücke handelt. So erklärt er 30 22 ff.: '*a sine qua non* (lat.) etwas unentbehrliches.' Das ist nun zwar eine erklärung, die dem schüler den sachverhalt eher verdunkelt als

aufhellt. Ich würde dafür etwa setzen: Vor *sine qua non* ergänze conditio; wörtlich also: 'eine bedingung (*of civilised life*), ohne die ein zivilisiertes leben nicht zu denken ist.' Das buch ist jedoch in einer sprache geschrieben, die für den auf das wörterbuch angewiesenen schüler mitunter eine erklärung wünschenswert oder geradezu notwendig macht. Eine grammatische erklärung verlangt für 4_{12} *(whether) a hand-shake or a sword-thrust be called for* der eigentümliche gebrauch des konjunktivs (vgl. 10_{26} *When it be considered*). Eine worterklärung 8_{6}: *go-between* namentlich deshalb, weil der schüler die beiden worte kennt, daher das wörterbuch nicht zu rate zieht. 23_{24}: *unforgetable.* Die schreibung *unforgettable* ist vorzuziehen. 31_{12} *make:* auch hier denkt der schüler nicht ans wörterbuch; ich würde etwa dazu bemerken 'vgl frz. façon'. 35_{5} pounces: manche wörter fehlen in den gewöhnlichen wörterbüchern, so *pounce* plötzliches hervorschießen, vorstoß. 35_{11} a squadron had been *told off* to . . . (vgl. 44_{29}): der schüler kennt die beiden worte, schlägt nicht nach, aber wenn, so lassen ihn selbst die wörterbücher im stich; eine erklärung ist also notwendig. 54_{12} statt vidid lies vivid / 71_{14} "fifties" and "sixties" of last century.: eine erklärung wünschenswert. 73_{11} onto (vgl. 79_{4}) fam. und vulg. bedarf einer erklärung. Zu 92_{15} mußte *in especial* für *especially* als ein lieblingsausdruck der verfasserin bezeichnet werden. Zu 93_{4} *un*splendid isolation. ist keine erläuterung gegeben, es kann jedoch zweifelhaft sein, ob der ausdruck dem schüler verständlich ist. Zu 93_{32} *bitter irony* konnte darauf aufmerksam gemacht werden, daß irony je nach der bedeutung verschieden ausgesprochen wird. 101_{24} *byre* ist ein schottisches wort, das sich in den gewöhnlichen wörterbüchern nicht findet. 102_{19} *entail*, ein lieblingswort der verfasserin, ist zu erklären: 'zur folge haben, nach sich ziehen (ursp. als erblehen vererben).' Auf 102_{17} in any *one* neighbourhood mußte aufmerksam gemacht werden. 103_{6} *spick-and-span* uniforms 'funkelnagelneue uniformen'. 104_{20} *off-days* 'feiertage'. 117_{18} I don't care *a hang* about that 'mir liegt der henker dran'. 120_{24} statt not lies nor / 121_{22} statt to lies too / — Die ausgabe schließt mit einem verzeichnis der eigennamen (und anmerkungen dazu) mit angabe der aussprache, sonst ist für angabe der aussprache (auch wohl grundsätzlich?) nichts geschehen. Es wäre im allgemeinen gut, wenn eine falsche aussprache bei dem schüler zu befürchten ist, diese zu verhüten.

Dortmund, im August 1916. C. Th. Lion.

English History from 1199 to 1342. Nach John Richard Green's *Short History of the English People.* Für den schulgebrauch herausgegeben von dr. A. Madert, oberlehrer an der städtischen realschule zu Dortmund. 1914. Geb. 119 ss. Dazu anmerkungen geh. 37 ss. Preis M. 1,50.

In Freytags sammlung ist bereits *England's first Century under the House of Hanover* (1714—1815) in zwei abteilungen (je M. 1,50), nach R. Green's Short History of the English People, erschienen, bei Velhagen & Klasing *England under the Reign of George III*, bei H. Gesenius, Halle a. S., 2 bände: *The Tudors* und *The Stuarts.* Dazu kommt nun der abschnitt über die Zeit von 1199—1342 unter den überschriften The Fall of the Angevins, 1199—1204, The Great Charter, 1204—1265 (I John, 1204—1215, II The Great Charter, 1215—1217; III The Universities; IV Henry the Third, 1216—1257; V The Friars; VI The Barons' War, 1258—1265), The Three Edwards, 1265—1360

(I The Conquest of Wales, 1265—1284; II The English Parliament, 1283—1295; III The Conquest of Scotland, 1290—1305; IV The English Towns; V The King and the Baronage, 1290—1327; VI The Scotch War of Independence, 1306—1342). Wie daraus ersichtlich ist, sind es für die englische geschichte sehr bedeutsame ereignisse, über die hier berichtet wird; demgemäß kann sich der band getrost an die seite der vorher erwähnten stellen. Die anmerkungen, die sich grundsätzlich auf sachliche und eigennamenerklärungen beschränken, sind geeignet, das lesen des buches in der schule zweckmäßig zu unterstützen. Wenn jedoch die anmerkungen beabsichtigen, den schüler für die vorbereitung auf das verständnis des schriftstellers instand zu setzen, so ist dafür eine anleitung in sprachlicher, sowohl in phraseologischer wie grammatischer beziehung nicht ganz von der hand zu weisen, besonders in solchen fällen, wo der schüler nicht daran denkt, das wörterbuch zu rate zu ziehen: zb. 12, 24: *which all but brought Philip to the ground.* Dem schüler sind die worte *all* und *but* wohl bekannt; aber es ist fraglich, ob sie ihm schon in der verbindung vorgekommen sind. Ich würde die bemerkung etwa so fassen: "*all but* beinahe, nahezu. Wie kommen die worte zu dieser bedeutung? Vgl. lat. *tantum non.*" Auf die weise wird das verständnis der stelle gesichert und für die schule zeit erspart. 46, 26/27: *a rapid march of Earl Simon's:* Hier ist die hinzufügung von *'s* jedenfalls eigentümlich, und es erscheint mir angemessen, von vornherein die aufmerksamkeit des schülers in der einen oder anderen weise darauf zu lenken. 49, 24 *told heavily against him:* es schadet nichts, hier die bedeutung. von *to tell* anzugeben (zur geltung kommen, [bes. schädlich] wirken). Es hätte auch etwas mehr geschehen können, um fehlern in der aussprache vorzubeugen; zb. *discern* 12, 21; für *prescient* 49, 8 *prī'šĭənt* oder *prī'šənt.* Auf die konstruktion *the crushing old men under copes of lead* 12, 9 konnte mit der bemerkung aufmerksam gemacht werden, daß auch in der heutigen sprache *of* nach dem mit dem artikel oder possessiven fürwort versehenen gerundium nicht mit notwendigkeit eintreten muß. Den im texte folgenden satz *His court was a brothel* usw. würde ich streichen. Für *cope of lead* werden in den anmerkungen zwei (veraltete) bedeutungen nach Murray angeführt, unnötigerweise. Zum vergleich war 14, 21: *was crushed to death under a cope of lead* heranzuziehen, woraus ersichtlich ist, daß die todesstrafe dadurch vollzogen wurde, daß mit einer bleiernen, auf den kopf gepreßten kappe der kopf zermalmt wurde. Die konstruktion 10, 2: *foreigner for foreigner Philip was the less alien of the two* konnte besprochen werden. Das abbrechen am ende der zeile ist im texte nicht immer einwandfrei: s. 12, 9/10 *starv-ation*, 19, 24/25 *Nurs-ing*, 45, 9/10 *remov-ed*, 68, 17/18 *particip-ation*, 89, 2/3 *preserv-ed*, 89, 12 13 *defens-ible.*

Dortmund. C. Th. Lion.

Christopher Columbus, The Discovery of America. From the *Life and Voyages of Christopher Columbus* by Washington Irving. Edited by Hermann Pesta. With a Portrait of Columbus and 3 (2) Maps. 1915. 156 ss. Hierzu anmerkungen 18 ss. Preis geb. M. 1,50.

Einsprachige oder reformausgabe, beginnt mit Introduction. Washington Irving (1783—1859) s. 5—10, dann text und Contents s. 11—156; den anmerkungen ist ein alphabetisches verzeichnis der eigennamen und bezeichnung

der aussprache beigegeben. Der herausgeber spricht sich nicht weiter aus über seine gestaltung des textes. Früher ist The Life and Voyages of Christopher Columbus by W. Irving, abridged by the same for the Use of Schools, von M. von Metzsch herausgegeben, wovon 1878 die elfte auflage erschienen ist (Leipzig, Baumgärtner, jetzt Dresden, Gerh. Kühtmann). Später hat E. Schridde im verlage der Weidmannschen buchhandlung *The Life and Voyages of Christopher Columbus by W. Irving*, vorgeschichte und erste entdeckungsreise, mit einem anhange *A visit to Palos*, herausgegeben. Er hat es vorgezogen, aus Irvings hauptwerke den ersten abschnitt bis zur rückkehr von der ersten entdeckungsreise zu selbständiger bearbeitung zu wählen in der erwägung, daß aus dem von Irving selbst besorgten auszug wieder ein auszug hätte gemacht werden müssen und damit dem schriftsteller unrecht geschehen wäre, ferner, daß der auszug dem hauptwerke in formeller beziehung entschieden nachsteht. Aus der ausgabe Pestas ergibt sich, daß er dem vorgange Schriddes gefolgt ist, was ich, wenn ich den das ganze leben des Kolumbus umfassenden auszug (289 ss. 8°) mit den beiden anderen ausgaben vergleiche, nur billigen kann. Schridde gibt allem anschein nach den text unverkürzt (199 ss.), während Pesta darin streichungen vornimmt (144 ss). Er läßt ebenfalls einen *Appendix* folgen, der unter 1. *Death of Columbus*, unter 2. *Observations on the Character of Columbus* bringt: dadurch enthält das ganze einen guten abschluß. Im allgemeinen sind die kürzungen des textes derart, daß der zusammenhang der erzählung darunter nicht leidet. Ich finde nur eine unangenehme lücke auf s. 14, 10 ff., wo nach dem absatze *True knowledge, thus happily preserved, was now making its way back to Europe.* ein absatz beginnt mit den worten: *The short time, passed by Columbus at the university of Padua* . . . Der übergang ist infolge der streichungen ganz unvermittelt. Die anmerkungen, fast nur sachliche, sind angemessen. Wenn eine reformausgabe den gebrauch des wörterbuchs entbehrlich machen soll, hätten eine menge worterklärungen gegeben werden müssen. Der herausgeber will aber offenbar, daß sich seine schüler mit hilfe des wörterbuchs auf die lehrstunde vorbereiten. Ob dies verfahren vorzuziehen ist, lasse ich dahingestellt.

Dortmund, im März 1916. C. Th. Lion.

English Fairy Tales. Für den schulgebrauch herausgegeben von prof. dr. L. Kellner. Zweite auflage, bearbeitet von prof. dr. Adolf Müller. 1915. VIII u. 86 ss. Anmerkungen 19 ss. Preis geb. M. 1,—. Dazu wörterbuch, bearbeitet von prof. dr. Adolf Müller. 44 ss. Preis steif broschiert M. —,30.

Das buch hat mit recht anklang gefunden, da es in der tat als eine angemessene lektüre für den 2. und 3. jahreskursus im englischen unterricht betrachtet werden darf. Die einleitung (s. III—V) gibt den unterschied des viel umfassenden wortes *fairy tale* von dem deutschen märchen und dem französischen *conte de fée* an: »wir würden *Dick Whittington, Bomere Pool, Origin of the Wrekin* als sagen bezeichnen; die Engländer reihen sie den *fairy tales* an.« Auch in den quellen zeigt sich ein unterschied. Die *Fairy and other Tales*, 76. lieferung der *English Authors*, Velhagen & Klasing, enthalten dagegen meist neuere bearbeitungen der Grimmschen märchen, auch ein märchen von Andersen und drei märchen von Oskar Wilde (1856—1900) (außerdem

drei erzählungen anderen inhalts). Für die schuljugend erscheint mir in literarischer beziehung die vorliegende ausgabe der *English Fairy Tales* wertvoller. Von den anmerkungen und dem wörterbuch läßt sich dasselbe sagen wie bei *In the Days of Drake* be. Anm. s. 1 zu 3, 16: »*was come*, hier noch *be* zur bildung des plusquamperfekts ... verwendet ...; jetzt ist *have* in der umgangssprache allgemein gebräuchlich.« Es ist richtig, daß Shakespeare bei den intransitiven verben das pf. u. plpf. noch vielfach mit *be* bildet, wo heutzutage have eintreten müßte; aber der heutige gebrauch verlangt bei *to come*, wenn der zustand, der sich aus der bewegung ergibt, bezeichnet werden soll, doch auch gebieterisch to be: You *have come* late, Count Isolan, yet *ye are* come. S. 3 zu 8, 8 »*would sell* verkauft werden würde. Einige aktive formen transitiver verben haben eine passive bedeutung usw.« Ich würde zu passive noch hinzufügen: oder reflexive, da man im Deutschen für *the book reads well* gewöhnlich sagen würde: das buch liest sich gut. Das wörterverzeichnis ist ausreichend. Die umschrift zeigt dieselben mängel wie *In the Days* ... accident (*æ'ksidənt*) ist in .... *dent* zu verbessern. acquainted ist in *əkwēntəd* umschrieben, aber celebrated mit ... *id*: *əd* ist vorzuziehen, wie auch *ə* in angry u. dgl. bucket (*bə'kit*), closet (*klo'zet*): für ... *it* und ... *et* ist ... *ət* zu setzen, dagegen statt cabinet (*kæ'binət*) ... *et*.

Dortmund. C. Th. Lion.

Picturesque and Industrial England. Für den schulgebrauch ausgewählt und herausgegeben von professor dr. J. Klapperich zu Elberfeld. Zweite, vermehrte und verbesserte auflage. Mit 32 abbildungen und zwei farbigen karten. 109 ss. Anmerkungen 23 ss. 1917. Pr. geb. M. 1,80. Hierzu ein wörterbuch. 69 ss. Pr. brosch. M. —,70.

In der zweiten auflage (die erste erschien im j. 1900) ist der text um einige kurze zusätze und mehrere abbildungen berühmter bauwerke erweitert worden und hat als lesestoff für den schulgebrauch dadurch an interesse gewonnen, um so mehr, als »inzwischen England unser hauptfeind und ein großer teil der hier beschriebenen gegenden durch die tätigkeit unserer luftschiffe und flugzeuge kriegsschauplatz geworden ist.« (Vorwort zur zweiten auflage s. 6.) Da sich überhaupt eine zweite auflage als notwendig gezeigt hat, ist die brauchbarkeit des bandes hinreichend erwiesen. Ich beschränke daher die besprechung auf einzelbemerkungen zu den anmerkungen und dem wörterbuch. Zu 22_8 *Henry I.*, der jüngste sohn Wilhelms des eroberers, wäre es angemessen gewesen, die regierungszeit 1100—1135 und die bemerkung hinzuzufügen, bewilligte eine *Charter of Liberties.* 23_9 *Without notice*, ohne notiz davon zu nehmen. Das fremdwort hätte sich vermeiden lassen »ohne kenntnisnahme, ohne beachtung.« 25_{23} *Greenwich*, auf dem rechten Themseufer. Füge hinzu »östlich von London«. 26_1 *That riches are not to be had for the picking up in these crowded streets*, daß reichtum nicht erworben werden kann durch auflesen auf diesen von menschen wimmelnden straßen, d. h., sie finden sich enttäuscht: durch die erklärung wird die unbeantwortet bleibende frage aufgeworfen, warum der artikel vor picking up steht, und die nach d. h. folgenden worte sind nur ein müßiger zusatz, der nur durch die auf s. 25_{28-31} vorhergehenden sätze verständlich wird. Die ganze erklärung war überflüssig, da das verständnis keine schwierigkeit bietet. Während zu 33_7 Chaucer, $_8$ Spenser

außer der lebenszeit auch die hauptgedichte erwähnt werden, treten 8 Browning und Tennyson nur mit der lebenszeit auf. Robert Browning konnte als dichter der ballade *The Pied Piper of Hamelin* und Alfred Tennyson als *poet laureate* und dichter des *Enoch Arden* genannt werden: der schüler wird sich schwerlich die jahreszahlen einprägen ohne eine derartige zutat. Zu den Christmas-cards 42 18 konnte dem wunsche "A merry Christmas" 'and a happy New Year' zugefügt werden, da das gewöhnlich geschieht. 49 31 *Medway Estuary*, 'die schlauchförmige mündung des Medway, eines rechten nebenflusses der Themse': 'schlauchförmig' ist irreführend, da in dem lat. worte *aestuarium* ('lagune, see-, meereslache; bucht, bai, bes. eine unter der einwirkung der ebbe und flut stehende flußmündung') von *aestus* ('hitze, glut, wallen, aufwallen, fluten, brandung') nichts von 'schlauch' steckt. Danach ist auch die angabe des wörterbuchs unter *estuary* 'schlauchartige mündung' in 'flußmündungsgebiet' oder die vorstehende bedeutung zu berichtigen. 51 6 «*Hearts of oak have not fair play without the help of elaborate machinery*, der sinn dieser stelle ist: Und selbst wenn das innere aus kräftigem eichenholz ist, kann es nichts ausrichten ohne . . . *fair play* (ehrliches spiel), sagt man von spielern und kämpfern, die sich einander gewachsen sind.» Ich sehe keinen grund, warum die stelle dazu nötigt, von der gewöhnlichen bedeutung der wortverbindung *hearts of oak* abzugehen. Herzen fest wie eichen (bezeichnung der englischen matrosen) können nicht richtig (gehörig) spielen (kämpfen) ohne die hilfe sorgfältig ausgearbeiteter maschinen. Der satz schließt sich an z. 5: In naval warfare, now, much depends on speed as well as strength. Die kriegsmannschaft, mag sie noch so tüchtig sein, ist doch machtlos, wenn sie sich nicht auf die schnelligkeit der bewegung und die starke ausrüstung des schiffes verlassen kann. Daher brauchen die mannen, wie es im folgenden heißt, keine waffenrüstung mehr zu tragen, wohl aber die schiffe. 83 8 *Washington Irving* . . . *The Sketch Book* und *Bracebridge Hall* schildern seine beobachtungen über englische szenerie: Die beiden werke haben einen sehr mannigfaltigen inhalt. Man würde nach dieser angabe annehmen, daß sich die aus Irving angeführte stelle dort finden müßte; es ist mir aber nicht gelungen, sie dort zu entdecken. Im Wörterverzeichnis könnte unter *Agincourt* angegeben werden, daß dies die englische schreibweise des frz. *Azincourt* ist. Bei *consequence* ist [ko′nsikwəns] in [ko′nsikwens] zu verbessern. *Cressy* . . . stadt in Frankreich: Diese angabe der lage von Cressy genügt nicht; dergl. mehr. Unter Elizabeth ist (vgl. consequence) [. . . bəþ] in [. . . beþ] zu verbessern; desgl. unter *Genoese* [dženōi′z] in [. . . noi′z] (auch . . . noi′s). Statt [græ′məɹ-skul] lies [. . . skūl]. Statt *hillok* lies *hillock*, statt *Iuddersfield* lies *Huddersfield*, statt [i′ncidənt] lies *insident*, unter *private* statt [praɪ′vit] schreibe [prai′vət], statt *Rudyerd* lies *Rudyard*. [saðəɹk] ist nur familiäre aussprache von *Southwark*. *Switzerland*: Schweiz: schreibe 'die Schweiz'.

Dortmund, im April 1917. C. Th. Lion.

---

5. EINZELAUSGABEN.

Canada. By Louis Hamilton, F.R.C.I., Reader in the Oriental College, Berlin University. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg, 1913. VI + 160 ss.

Canada von L. Hamilton, dem bekannten verfasser des nützlichen *English Newspaper Reader*, bildet den ersten band einer in aussicht gestellten ganzen

reihe von *British Empire Readers*, die nacheinander auch Australasia, India, the Union of South Africa, the Crown Colonies und auch the United States in besonderen bändchen behandeln sollen. Diese »Englischen Realien-Lesebücher« sind — wie es auf dem titelblatt heißt — »bestimmt für obere klassen höherer lehranstalten, studierende der universitäten, technischen und handelshochschulen sowie den privatgebrauch«.

Das hier vorliegende erste bändchen ist eine nach vorzüglichen quellen (die s. 126—131 aufgezählt werden) mit großer sachkenntnis durchgeführte monographie über Kanada, das neuerdings — namentlich seit abschluß der seven Indian treaties (1871—1877) und der fertigstellung der Canadian Pacific Railway (1886) — einen so gewaltigen wirtschaftlichen aufschwung genommen und seit einführung des system of trade preferences (1897) politisch die erste stelle einnimmt unter allen englischen kolonien und tatsächlich jetzt als bevorzugte 'daughter in her mother's house, but mistress in her own' erscheint.

Die sorgsam gearbeitete schrift bietet dem interessenten eine fülle von belehrungen, besonders auch volkswirtschaftlicher art. Zum gebrauch als klassenlektüre in den oberen klassen deutscher höherer lehranstalten halte ich das buch aber doch für zu breit angelegt. Zu breit als vierteljahrslektüre, ja selbst als semesterlektüre; denn welcher lehrer einer oberrealschule oder eines realgymnasiums wird es glauben verantworten zu können, wenn anders er bei der dem Englischen zu verfügung stehenden geringen stundenzahl wichtigeres nicht vernachlässigen will, ein ganzes halb- oder vierteljahr der lektüre einer schrift zu widmen, die auf 128 seiten text (dem sich 23 seiten »Annotations« anschließen) eine britische kolonie in eingehendster ausführlichkeit behandelt? Diese ausführlichkeit veranschaulichen allein schon die kapitelüberschriften: Introductory Remarks (12 seiten), Geographical Sketch (22 seiten), dann — auf 62 seiten, in sieben besonderen kapiteln — die einzelnen provinzen (Nova Scotia, Prince Edward Island, New Brunswick, Quebec, Ontario, The Prairie Provinces, British Columbia) und schließlich die "History of Canada" noch auf 7 seiten. Auch fragt es sich, ob es selbst solchen lehrern, die es ernst nehmen mit der staatsbürgerlichen erziehung, möglich sein wird, das interesse deutscher schüler dafür zu erwecken und das ganze buch hindurch dafür wachzuhalten, ob nun in dieser oder jener provinz die principles of democratic government wirklich mehr oder minder well understood and practised sind, wie dort die municipal administration, die schulen, die civic and municipal taxation gehandhabt und verwaltet werden. Ein flott geschriebenes, auf ein zehntel des vorliegenden textes zusammengerücktes, die hauptgesichtspunkte markig hervorhebendes schriftchen über Kanada wäre als klassenlektüre für deutsche schulzwecke vielleicht brauchbar. Aber auch dann werden manche ein wirklich literarisches kunstwerk, in welchem sich geistesgepräge und anschauungsweise des fremden volks typisch widerspiegeln, einem realienbuche vorziehen.

Lausanne, im Mai 1914. Emil Hausknecht.

MISZELLEN.

EMIL KOEPPEL †.

In Emil Koeppel, der am 8. Juni 1917 unvermutet aus dem leben schied, verlor die deutsche Anglistik einen gelehrten, der dreißig jahre lang unermüdlich in ihrem dienste gestanden hatte. Die bahn seines äußeren lebens, die nicht die gewöhnliche des gelehrten war, sondern ihr ziel erst auf umwegen erreichte, wurde bestimmt durch wirkliche innere begeisterung für die wissenschaft. Als sohn eines arztes 1852 in Nürnberg geboren, wurde er von seinem onkel, einem fabrikbesitzer, zum nachfolger ausersehen. Dreizehn jahre lang war er im kaufmannsberuf, daheim und im auslande, darunter in London und Florenz, tätig, bis nach schweren inneren konflikten die ununterdrückbare neigung zu wissenschaftlichen studien ihn alle glänzenden aussichten für eine kaufmännische zukunft aufgeben ließ. Nach kurzer privater vorbereitung bestand er sein abiturientenexamen, vier jahre später sein doktorexamen in München mit dem prädikat summa cum laude. Sein weiteres äußeres leben verlief ruhig und harmonisch. Im jahre 1885 habilitierte er sich an der universität München für das fach der englischen philologie und wurde hier 1892 zum a. o. professor ernannt. Drei jahre später (1895) folgte er einem rufe als nachfolger von Alois Brandl nach Straßburg, wo er bis zu seinem tode gewirkt hat.

Als gelehrter gehörte Koeppel zu den gleichmäßig produzierenden köpfen, an denen die anglistische wissenschaft nicht reich ist. Die stolze reihe seiner veröffentlichungen zeigt, daß er den späten eintritt in die gelehrtenlaufbahn durch eine starke arbeitskraft und einen eisernen fleiß mehr als wettzumachen verstand. Wie so oft in der geschichte eines gelehrten ist auch bei ihm die doktorarbeit ein wegweiser für die ganze spätere entwicklung. Von Zupitza auf die brachliegende Lydgate-forschung hingewiesen, arbeitete er unter anleitung von Breymann, der damals in München

sowohl das fach der romanischen wie der englischen philologie vertrat, eine mustergiltige quellenuntersuchung zu Lydgate's *Story of Thebes* (1884) aus, sorgfältig in den einzelheiten und gleichzeitig über das rein stoffliche hinaus nach der eigenart des dichters ausschauend. Für Koeppels forschernatur, die allem hypothetischen aus dem wege ging, behielten die probleme der stoffgeschichte sein ganzes weiteres leben hindurch einen besonderen reiz, während ideengeschichtliche oder ästhetische untersuchungen seiner veranlagung und arbeitsweise ebenso fern lagen wie zusammenfassende darstellungen größerer epochen. Bei seiner großen belesenheit in den quellen, die sich zwar nicht auf fernabliegende, der wissenschaft bis dahin unbekannte schriftsteller erstreckte, dafür aber innerhalb der engeren grenzen an gründlichkeit weit über das bis dahin übliche maß hinausging, gelang es ihm ohne schwierigkeit, selbst in der kleinsten veröffentlichung einen positiven beitrag zur förderung des wissens beizubringen.

Nach erscheinen seiner habilitationsschrift (1885), wiederum einer *Quellenstudie zu Lydgate*, veröffentlichte er in den nächsten jahren in erstaunlich schneller folge eine große reihe wertvoller aufsätze, darunter textstudien zu Sidney (Anglia X 1888), eine abhandlung über Kotzebues nachleben in England (Engl. stud. 13, 1889), eine andere über die englischen Tasso-übersetzungen des 16. jahrhunderts (Anglia XI—XIII 1889—91), Studien zur geschichte des englischen Petrarchismus (Roman. forsch. V 1890), einen aufsatz zu Sir Thomas Wyatt (Anglia XIII 1891) und einen anderen über Dante in der engl. literatur des 16. jahrh.s (Z. f. vgl. litgsch. N. f. III 1891), wozu als nachzügler sich 1898 noch ein aufsatz über Don Quixote in der engl. literatur bis zur restauration (Herrigs archiv 101) gesellte. Daran schlossen sich Studien zu Chaucer, der zusammen mit Spenser zu seinen besonderen lieblingen gehörte, so 1891 der aufsatz über Chaucer und Albertanus Brixiensis (Herrigs archiv 87), 1892 über chronologie von Chaucers schriften (Engl. stud. 17) und Chauceriana (Anglia XV), 1893 über Chaucer und Alanus de Insulis (Herrigs archiv 90) und 1894 über Chaucers Anelida (Engl. stud. 20).

Die beschäftigung mit dem Elisabethanischen drama führte Koeppel zu nachforschungen über die rolle, welche die italienische novelle bei dessen schöpfung spielte, und so erschienen im jahre 1892 seine noch heute viel zitierten *Studien zur geschichte der italienischen novelle in der englischen literatur des 16. jahrhunderts*, die in

knapper katalogartiger form die damals noch wenig bekannten englischen novellensammlungen und erzählungen des 16. jahrhunderts auf ihre entlehnungen aus dem Italienischen hin untersuchten. Daran schloß sich folgerichtig eine reihe wertvoller arbeiten über die quellen des Elisabethanischen dramas, die unbedingt einmal geschrieben werden mußten als grundlage für alle weiteren forschungen auf diesem gebiete; über das rein stoffgeschichtliche hinausgehend, versuchte hier K. aus der art der benutzung der quellen auch wichtige schlüsse auf die persönlichkeit und künstlerische veranlagung der betreffenden dichter zu machen. So entstanden die *Quellenstudien zu den dramen von Ben Jonson, Marston, Beaumont und Fletcher* (1895) und zu den *Dramen von Chapman, Massinger und Ford* (1897). Ein problem der Shakespeareforschung behandelte er 1899 in dem aufsatz »War Shakespeare in Italien?« (Shaksp.-jb. 35), in dem er sich gegen die beliebte anschauung einer reise des dichters nach Oberitalien wandte.

Im selben jahre (1899) betrat er mit seinem *Tennyson* zum erstenmal das gebiet der literarischen biographie. Obwohl seiner begabung von haus aus die erfassung seelischer vorgänge und entwicklungen weniger lag und er somit der eigenartigen mischung von wandlungsfähigkeit und beschränktheit bei Tennyson nicht voll gerecht werden konnte, brachte er aus innerer sympathie mit seinem helden doch ein klares bild der eigenschaften heraus, auf der nach seiner ansicht Tennysons bedeutung beruhte, das geheimnis des schönen maßes, die selbstbeherrschung, die der harmonie des ganzen gedanken und worte zu opfern versteht, und die wahrheitsdurstige seele. Einen weit kühneren versuch auf dem gleichen gebiete bedeutete der *Byron* vom jahre 1903. Wie der verstorbene mir gelegentlich mitteilte, ging er ursprünglich an diese biographie heran ohne sonderliche sympathie für seinen helden, die sich indessen im weiteren verlaufe der arbeit in einem solchen maße einstellte, daß er den dichter schließlich anerkannte als eine der »königlichen gestalten nicht nur der großen englischen literatur, sondern des geistigen lebens aller völker und zeiten«. Wenn diese unterschließliche begeisterung für seinen helden auch einer unterschätzung von dessen dämonischen und menschlich weniger ansprechenden seiten zur folge hatte, so möchte ich in der Byronbiographie K.s doch sein bedeutsamstes werk erblicken, das durch eine geschickte hereinziehung alles literarhistorisch bedeutsamen und durch gleichmäßige verteilung eines großen stoffes über einen

verhältnismäßig engen raum seinen platz behauptet nicht nur neben den biographien von Noël, Ackermann und Wetz, sondern auch neben einem so viel umfangreicheren werk wie dem von Elze.

Mitten zwischen diesen beiden biographien fand K. bei seiner erstaunlichen schaffenskraft noch die zeit zu veröffentlichungen auf dem gebiete der grammatik. Dabei gehörte, wie er mir selbst versicherte, während des semesters seine ganze zeit allein der lehrtätigkeit. In rascher folge erschienen 1900 ein längerer aufsatz »Zur englischen wortbildungslehre« (Herrigs archiv 104), enthaltend eine systematische darstellung der im Englischen nachweisbaren neubildungen von nominativen aus ursprünglich flektierten formen, 1901 ein aufsatz über analogiewirkungen zwischen wurzelverwandten worten (Herrigs archiv 106) und eine selbständige schrift, die eine fühlbare lücke in der geschichte der englischen sprache ausfullte, »*Spelling Pronounciations:* Bemerkungen über den einfluß des schriftbildes auf den laut im Englischen«. Weitere kleine beiträge und besprechungen beweisen, mit welcher sorgfalt er auch später alle probleme und veröffentlichungen auf grammatischem gebiete verfolgte.

Die folgenden jahre zeitigten neue studien auf dem gebiete des Elisabethanischen dramas, die einander mit erstaunlicher schnelligkeit folgten. Das jahr 1904 brachte außer einem aufsatz über dramaturgische angaben und anordnungen in den Shakespeare-ausgaben (Engl. st. 34) einen vortrag in der Deutschen Shakespeare-gesellschaft über »Konfessionelle strömungen in der dramatischen dichtung des zeitalters der ersten beiden Stuartkönige«, das jahr 1905 außer einem aufsatz über *Locrine* und *Selimus* (Shakesp. jb. 41) eine schrift *Studien über Shakespeares wirkung auf zeitgenössische dramatiker*, das jahr 1906 als pendant dazu eine solche über *Ben Jonsons wirkung auf zeitgenössische dramatiker und andere studien.* Als einen glücklichen griff dürfen wir es bezeichnen, wenn die herausgeber der *Cambridge History of English Literature* ihn mit der abfassung des kapitels über Massinger betrauten (bd. X, 1910). Ein thema, zu dem er besonders geeignet war, »Die deutschen strömungen in der englischen literatur«, wählte er zum gegenstand der rede, die er zu kaisers geburtstag 1910 in der aula der universität Straßburg hielt.

Ein schönes zeugnis für die geistige aufnahmefähigkeit, die K. sich bis zuletzt bewahrte, liegt vor in der biographie *Brownings* vom jahre 1911. Obgleich es ihm hier umgekehrt erging wie

einst bei Tennyson und Byron, indem er sich bei fortschreitender beschäftigung innerlich immer weiter von seinem helden entfernte, blieb ihm auch hier seine veranlagung zu gewissenhafter und allseitig abwägender darstellung treu.

Den ausbruch des krieges erlebte K. mit derselben intensität und begeisterung wie die deutsche jugend. Immer wieder fiel aus seinem munde die bittere klage darüber, daß er nicht selbst mit hinausziehen könne. Wie er einst 1870 wegen seiner jugend daheim bleiben und sich mit aufopfernder vaterländischer tätigkeit begnügen mußte, durch die er die medaille für nichtkombattanten erwarb, so stellte er auch dieses mal, solange seine gesundheit es zuließ, seine kräfte in den dienst des Roten kreuzes. Bei seinem sinn für treue pflichterfüllung war es ihm ein schwerer kummer, als er in den letzten beiden jahren auf das gebot des arztes hin die ihm ans herz gewachsene lehrtätigkeit zweimal auf je ein semester unterbrechen und auch seine privaten wissenschaftlichen studien ruhen lassen mußte.

K.s warmherzige schlichtheit, seine pflichttreue und sein unbedingter gerechtigkeitssinn, der ein ansehen der person nicht kannte, haben ihm eine ungewöhnliche zahl von nahen freunden unter den fachgenossen erworben. Charakteristisch für seine einfachheit, die keine unnötigen worte liebte, ist der umstand, daß er seinen schriften nur selten eine vorrede beigab. Uns jungeren gegenüber war er von geradezu kameradschaftlicher güte und selbstlosigkeit, zugleich immer bereit, mit seinen kenntnissen zu helfen und jedes wissenschaftliche streben anzuerkennen, während er fachgenossen gegenüber, die seiner auffassung von wissenschaftlichkeit nicht genügten, zum strengen, selbst peinlich genauen kritiker werden konnte. Daß er rückhaltlos verehren konnte, zeigt sein schöner nachruf auf ten Brink vom jahre 1892 (Engl. st. 17). Wie er für seine schüler sorgte, lehrt am besten die zeit und die mühe, die er in ihre doktorarbeiten hineinzustecken pflegte. Die wenigsten unter seinen fachgenossen dürften zu seinen lebzeiten etwas davon gewußt haben, daß er auch selbst poetisch tätig war. Unter dem namen Johann Ferdinand Eck hat er 1897 zwei beiträge zur schönen literatur veröffentlicht, ein bändchen »Gedichte«, zumeist verse über italienische eindrücke, die ein ausgesprochenes formtalent verraten, und ein bändchen mit kurzen erzählungen, betitelt »Im dienste der wissenschaften und andere geschichten«. Was er einst an ten Brink rühmte, das besaß er zum guten teile selbst:

Die strenge methode, die gründlichkeit der untersuchung, das sorgfältige abwägen der meinungen, die feine durchdringung des details und die glückliche mischung von philologischer akribie und dichterischem empfinden.

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

HERMANN CONRAD †.

Am 6. Juli d. j. starb unerwartet schnell in seiner wohnung in Berlin-Lichterfelde Hermann Conrad an einer lungenentzündung, nachdem er eine längere schwere krankheit glücklich überwunden zu haben schien. Am 26 Dezember 1845 zu Elbing geboren, besuchte er das dortige gymnasium, das er zu ostern 1864 mit dem zeugnis der reife verließ, um sich in Königsberg zunächst dem studium der klassischen sprachen und des Altdeutschen zu widmen, wandte sich jedoch später den neueren sprachen zu, während er gleichzeitig ästhetischen und philosophischen studien oblag. Von 1867—1869 leitete er die gymnasialvorbildung eines jungen grafen von Bülow, worauf er die kommissarische verwaltung einer ordentlichen lehrerstelle an der realschule I. ordnung in seiner vaterstadt bekleidete, bis der ausbruch des krieges im jahre 1870 auch ihn begeistert zu den waffen rief. Im August 1871 aus Frankreich heimgekehrt, erhielt er eine provisorische anstellung an der realschule zu Witten an der Ruhr. Die prüfung pro facultate docendi legte er in Münster ab und erwarb sich hier die lehrbefähigung im Deutschen, Französischen und Englischen für alle klassen. 1874 erlangte er mit seiner dissertation *On Shakspere's Pronunciation* den Rostocker doktorgrad, und nachdem er an der Wupperfelder realschule in Barmen feste anstellung gefunden, verheiratete er sich dort mit Anna geb. Schaub, die ihm als gleichgesinnte lebensgefährtin getreulich zur seite gestanden hat. Aus dieser ehe sind zwei söhne entsprossen, von denen der jüngere vor zwei jahren nach langen leiden starb, während der ältere, dem stande nach magistratsrat, z. zt. bei der verwaltung Belgiens tätig ist. Im jahre 1888 wurde Conrad als professor an die hauptkadettenanstalt in Lichterfelde berufen, wo er zumeist den unterricht im Deutschen und Englischen auf den oberklassen erteilte, von seinen kollegen, den offizieren und schülern gleich hochgeschätzt. 1910 in den ruhestand getreten, widmete er sich unermüdlich seinen ihm liebgewordenen forschungen, deren ergebnisse

ja nicht nur fachgenossen, sondern auch weiteren kreisen im besten sinne bekannt geworden sind. Conrad zeigt sich darin als sorgfältigen beobachter, als feinsinnigen beurteiler, als unerschrockenen verfechter der von ihm vertretenen idealen anschauungsweise. Aber auch in allen andern fragen des lebens blieb er unentwegt seiner überzeugung treu, ein wahrhaft gottesfürchtiger, streng monarchischer, vaterlandsliebender mann, ein zuverlässiger freund und liebenswürdiger gesellschafter.

Von seinen zahlreichen schriften kann hier des beschränkten raumes wegen nur ein bild in umrissen entworfen werden, das aber die vielseitigkeit und zugleich gründlichkeit seiner geistigen beschäftigung noch hinreichend erkennen lassen dürfte. Meist wirken seine ausführungen wohl überzeugend auf den leser, doch wenn man mitunter auch einwendungen erheben möchte, so wird doch ein jeder durch die geistvolle und gewandte darstellung des verfassers gefesselt werden. Der hauptgegenstand von Conrads studien waren die werke des größten englischen dramatikers von seiner doktorarbeit an bis zu seinem letzten, noch unvollendeten werke. Zunächst beschäftigte ihn wohl die frage der sonette Shaksperes (Preuß. jahrbücher 54, 237 ff., Jahrb. der Sh.-gesellsch. 1883, Herrigs archiv 59—61), in denen er nicht nur autobiographische andeutungen, sondern auch anhaltspunkte für die chronologie seiner stücke entdeckte. Mit der erforschung der persönlichen beziehungen des dichters stehen spätere aufsätze Conrads in verbindung, so die über Robert Essex und die Essex-familie (Pr. jb. 79, 183 ff., 103, 385 ff.) oder »Sh. und die frauen« (ebd. 101, 248 ff.) und »Neue entdeckungen zu Sh.s leben« (ebd. 141, 325 ff.). Bei der untersuchung der zeitlichen reihenfolge der dramen bediente sich dann Conrad hauptsächlich der metrik und des stils Sh.s als kriterien, worüber nicht nur mehrere aufsätze handeln, wie »Kennen wir Sh.s entwicklungsgang?« (Pr. jb. 122, 388 f.), »Eine neue methode der chronol. Sh.-forschung« (Germ.-rom. mtsschrift. I 232 ff. u. 307 ff.), »Metrische untersuchungen zur feststellung der abfassungszeit von Sh.s dramen« (Sh.-jb. 31, sep.abz., nebst tabellen), »Anfängerstil und jugendstil Sh.s« (Pr. jb. 156, 442 ff.), sondern dieser gegenstand ist auch seine letzte lebensarbeit gewesen, deren fast vollendetes ms. bis ins einzelne gehende tabellen über die beobachteten metrischen eigentümlichkeiten sämtlicher dramen enthält in welcher art der untersuchung dem verstorbenen besonders prof.

E. Ekwall in Lund am nächsten steht. Hoffentlich findet sich ein gelehrter, der die herausgabe dieses wertvollen werks übernimmt!

Des weiteren förderte Conrad wesentlich das verständnis des dichters durch seine bemühungen um eine der neueren forschung entsprechende übersetzung seiner werke, bemühungen, die in der eigenen revidierten Schlegel-Tieckschen Sh.-ausgabe (1902/5), von Öchelhäuser veranstaltet, ihre krönung fanden, der aber abhandlungen in den Pr. jb. (111, 67 ff.), in Herrigs archiv (106, 31 ff.) nebst neuausgabe von Fr. Vischers Macbeth-übersetzung (1900), Sh.-jb. 38, 1 ff. u. 39, 179 ff. vorangingen, und denen ein auf grund eigener einsichtnahme in das ms. gelieferter nachweis des üblen einflusses von Karoline Schlegel auf die arbeit ihres gatten folgte. Leider knüpfte sich an die erstgenannte ausgabe ein unerquicklicher streit mit A. Brandl als vorsitzendem der Sh.-gesellschaft (worüber Zs. f. frz. u. engl. unt. u. eine sonderschrift [1909] nachzusehen), auf den aber hier nicht weiter eingegangen werden soll.

Wenden wir uns nun zu den einzelnen stücken, die Conrad mit umfangreicher einleitung und erläuterung ediert oder eingehend auf datum, gehalt oder sonstige beziehungen untersucht hat, so finden wir da die schulausgabe des *Merchant of Venice* (1894), mit deutschem text 1911, dazu den aufsatz im XIII. bd. d. Centr.-org. f. d. realschulw. s. 73 ff., von *Jul. Caesar* 1905, dtsch. 1906, dazu über die persönlichkeit des Brutus den aufsatz Pr. jb. 125, 462 ff. Es folgte die ausgabe von *Twelfth Night* 1885; darüber abhandlungen Pr. jb. 60, 1 ff. u. Sh.-jb. 31 (sep.abz.); *Hamlet*, ausg. 1905, dtsch. 1911; dazu 'Hamlets gereinigtes bild', Pr. jb. 81, 394 ff. u. 'Hamlets familie' Sh.-jb. 16, 274 ff.; *Macbeth*, ausg. 1907, darüber die abhandlung Pr. jb. 64, 643 ff. Über andere dramen sind nur essays vorhanden; so »Das wintermärchen als abschluß von Sh.s denken u. schaffen« (Pr. jb. 130, 1 ff.); »Entstehung d. 2. u. 3. teils von Sh.s Heinrich VI.« (Zs. f. frz. u. engl. unt. 8, 481 ff.), über Timon (Sh.-jb. 29, sep.abdr., und Ztschr. f. vergl. litg., N. f. 17, 337 ff.), während ein solcher über Troilus u. Cressida im 169. bd. d. Pr. jb. noch im erscheinen begriffen ist.

Auch Sh.s zeitgenossen zieht Conrad in den kreis seiner betrachtungen, besonders Marlowe (Pr. jb. 134, 115 ff. und Edward II., ed. Briggs, Zs. f. frz. u. engl. unt. bd. 14) und Greene (Sh.-jb. bd. 29), und untersucht des dichters abhängigkeit vom lyriker Daniel (Sh.-jb. 17, 165 ff.). Auf die damalige bühneneinrichtung

beziehen sich die bemerkungen über 'Title and Locality Boards' (Sh.-jb. 46, 106 ff.). Die renaissancezeit im allgemeinen behandeln die aufsätze »Aus der welt des übermenschtums« (Pr. jb. 143, 1 ff.) u. »Aus der ital. ren.-literatur« (ebd. 144, 454), ein vergleich Petrarcas mit Sh. ebd. 166, 376 ff.

Doch auch der neueren englischen literatur stand Conrad keineswegs fremd gegenüber, wie mehrere umfangreiche arbeiten und ausgaben bezeugen. So schrieb er 1882 über Amy Robsart u. Lord Leicester, und 1885 gab er George Eliots *Mill on the Floss* heraus, welchem schulbuche im nächsten jahre die biographie der dichterin folgte. 1887 erschien die W. M. Thackerays (bei Reimer), zur 100. wiederkehr seines geburtstags ein aufsatz in d. Pr. jb. 145, 97 ff.; 1900 die ausg. von *Christmas Stories* von Dickens. Ferner veröffentlichte er abhandlungen über Robert Burns (Pr. jb. 86, 247 ff.), über Lady Byron (ebd. 107, 55 ff.), über Byrons *Manfred* (ebd. 140, 280 ff.), über »B. und seine letzte liebe« (Türmer II, heft 1), über Maurice Hewlett (Pr. jb. 105, 260 ff.). Ein buch über *England* kam 1893, in 2. aufl. 1905, eins über *English Life and Customs* 1894, 2. aufl. 1902, heraus, eine broschüre unter dem titel »Englands heerwesen am ende d. 19. jhs.« 1896 in der Samml. gem. u. wiss. vorträge (pseudonym: von Germanicus). Für den unterricht außer den schon zitierten schulausgaben bearbeitete Conrad ein Engl. lesebuch (I 1896, II 1897) und eine »Syntax der engl. sprache« (1904). »Englische realien als gegenstand engl. sprechübungen« ist eine bei Metzler, Stuttgart 1893, verlegte schrift betitelt, die er eigentlich beim Berliner neuphilologentage vorzutragen beabsichtigte.

Conrads gesichtskreis umfaßte aber auch die neuere deutsche literatur, über die er mehrere gehaltvolle ästhetische studien veröffentlichte. In einem 1894 gehaltenen vortrag (von Mittler in Berlin verlegt) über den »heutigen deutschen naturalismus« nahm er entschieden stellung gegen die einseitigkeit dieser neuen richtung, ähnlich in der 1895 in der eben angeführten sammlung erschienenen schrift über Schillers realismus, obwohl er darin manche schwächen unsers nationaldichters in dieser hinsicht zugesteht. Über Carlyles verhältnis zu demselben schrieb er einen aufsatz für die Vierteljahrsschrift f. literaturgesch. (II 195 ff.). Dann beschäftigte er sich auch eingehend und verständnisvoll mit Heinrich v. Kleist, wie seine untersuchung über »Schuld u. schicksal im leben H. v. K.s« in den Pr. jb. (55, 434 ff.), eine schrift »H. v. K. als mensch u.

dichter« (1896, Walther, Berlin) und seine abhandlung über des dichters »Familie Ghonorez« (Schroffenstein) beweisen. F. Grillparzer als dramatiker betrachtet er in d. Pr. jb. 63, 420 ff. und Otto Ludwigs dramatische kunst ebd. 96, 432 ff. In der »Zukunft« (9, 55 ff.) vergleicht er Hebbels »Herodes u. Mariamne« mit dem drama »Herodes« des neueren englischen dichters Stephen Phillips, dem er den vorzug einräumt. Gelegentlich berichtete Conrad auch über aufführungen in Berliner theatern in eindringlicher beurteilung, so über die von »Romeo u. Julie« und die von Lenz »Die soldaten« (Pr. jb. bd. 166).

Außer jenem noch des letzten kapitels entbehrenden werke haben wir jedoch noch weitere veröffentlichungen von Conrads arbeiten zu erhoffen. Fertig im ms. sind bereits sechs dramen Shaksperes: *Macbeth*, *Sturm*, *König Johann*, *Richard III.*, *Romeo* und *Cymbeline*, und drei davon ruhen schon seit 1914 im bekannten Inselverlag, sollen aber erst nach dem kriege erscheinen, und die Reimersche buchhandlung hat die neuausgabe seiner sämtlichen Shakspere-aufsätze übernommen, will damit jedoch bis zum selben zeitpunkte warten.

So tritt aus diesen knappen zügen doch deutlich genug die gewaltige lebensarbeit eines unermüdlich schaffenden trefflichen mannes vor augen, dem wir auch nach seinem tode noch dankbarkeit schulden.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

FELIX LINDNER †.

Am 31. Juli 1917 starb zu Rostock i. Meckl. der außerordentliche professor der englischen philologie an der universität Rostock Felix Lindner im alter von 67 jahren. Geboren 1849 zu Oels als der sohn eines geistlichen, besuchte er später das gymnasium zu Bunzlau. Darauf studierte er in Breslau und Berlin neuere sprachen und Germanistik. Nach bestandenem examen und einem aufenthalt in England wurde Lindner mitte der siebziger jahre an die Große Stadtschule zu Rostock berufen, und zwar an die realabteilung, die bald zu einer realschule I. o. und später zu einem realgymnasium ausgebaut wurde. Lindner unterrichtete in den oberen klassen im Französischen und Englischen und habilitierte sich als privatdozent an der universität. Von seinen schülern wegen seines freundlichen wesens und seiner stets gleich bleibenden

heiterkeit und fröhlichkeit hoch verehrt, versuchte er von vornherein, ihnen den wert wissenschaftlicher arbeit durch sein eigenes beispiel klar zu machen. Seine eigene unermüdliche arbeitskraft und arbeitslust spornte schüler und studenten zur nacheiferung an; viele von seinen schülern haben daher heute angesehene stellungen inne.

Die letzten fünfzehn jahre seines lebens konnte Lindner sich ganz seinen studien und seiner dozententätigkeit an der universität widmen, da ihn der rat der stadt Rostock in anerkennung seiner verdienste um die wissenschaft mit pension aus dem schuldienst entlassen hatte. Lindner hat in der schule und auf der universität außerordentlich segensreich gewirkt; groß ist jetzt die trauer um den vortrefflichen, stets hilfsbereiten mann, der sich im herzen seiner schüler und freunde ein bleibendes, ehrendes andenken gesichert hat.

Lindner hatte früh erkannt, daß der lehrerberuf eine selbstbefriedigung auf die dauer nur bieten kann, wenn sich der lehrer neben gewissenhafter schularbeit ernsten wissenschaftlichen studien hingibt. Er fühlte sich daher stets als gelehrter zur universität hingezogen und suchte den verkehr mit männern, die von gleichem wissenschaftlichen streben beseelt waren, wie Reinhold Bechstein, Karl Nerger, Krause, Wilhelm Stieda und vor allem Adolf Hofmeister, dem zu früh verstorbenen Kustos der Rostocker universitätsbibliothek.

Durch diesen verkehr und seine fortwährende eigene geistige arbeit angeregt, verstand er es vorzüglich, auch seine schüler zu selbständiger wissenschaftlicher arbeit zu erziehen. Er suchte stets den verstand zu wecken. Er war ein feind jedes gedächtnismäßigen auswendiglernens. Sein unterricht war daher äußerst lehrreich, natürlich nicht für studierende, die weder nach ihrer begabung noch nach ihrem fleiß auf eine hochschule gehören.

Lindners literarische tätigkeit begann mit einer studie *Über die beziehungen des Ortnit zu Huon de Bordeaux* (Rostock 1872), auf die er dreißig jahre später noch einmal zurückgekommen ist: *Zur geschichte der Oberonsage* (Rostock 1902) und in den *Studien zur vergleichenden literaturgeschichte* (1902, heft 3). Aus einem manuskript der Rostocker universitätsbibliothek veröffentlichte er dann als Festschrift zur 30. philologen-versammlung das *Lobgedicht auf die zusammenkunft Franz' I. mit Karl V. in Aiguesmortes* (Rostock 1875) und bald darauf aus derselben handschrift *Ein französisches*

Calendarium aus dem anfang des XV. jahrhunderts mit trefflichen erklärungen der oft übersetzten oder französierten heiligennamen. Nach dem damaligen stand der wissenschaft beurteilt, war Lindners *Grundriſs der laut- und flexionsanalyse der neufranzösischen schriftsprache* (Oppeln 1881, Georg Maske) ein wertvoller beitrag zur lösung der frage, wie die ergebnisse der historischen forschung in der schule verwertet werden können. Das büchlein sollte zunächst gelegenheit geben, sich schnell einen überblick über die ableitung und entwicklung der formen irgendeines redeteils im Französischen zu verschaffen. Wie sehr Lindner es für wünschenswert erachtete, daß auch schon auf der schule diese methode im allgemeinen bei der behandlung des grammatischen unterrichts eingeführt werde, hatte er bereits im ersten bande der »Zeitschrift für neufranzösische sprache und literatur« dargetan. Dem schüler sollte dadurch, daß ihm eine form zum verständnis gebracht wird, eine weit größere geistige reife verliehen werden, als er durch bloßes auswendiglernen erreichen kann. »Wenn überhaupt,« so sagt er im Vorwort, »die wissenschaftliche behandlung jedes unterrichtsgegenstandes auch für den schüler das leichteste mittel ist, um in den stoff einzudringen und sich denselben anzueignen, so vor allem im sprachlichen unterricht, bei welchem durchaus die verstandesmäßige und nicht die gedächtnismäßige auffassung angestrebt werden muß.«

Diesem grundsatz ist Lindner sein ganzes leben lang treu geblieben, wenn er auch in späteren jahren den gewiß berechtigten forderungen der reformer in manchen punkten nachgegeben hat. Er wollte am allerwenigsten, daß die sprache, wie sie jetzt gesprochen wird, vernachlässigt werde; man dürfe aber auf der andern seite die erklärungen der einzelnen spracherscheinungen auch dem schüler nicht vorenthalten, wenn er nicht einen wichtigen faktor seiner geistigen bildung einbüßen soll. Es ist daher auch leicht verständlich, daß Lindner die gymnasiale vorbildung, also ausreichende kenntnisse im Lateinischen und Griechischen, auch für das studium der neueren sprachen wenn nicht für unbedingt notwendig, so doch für äußerst wünschenswert hielt.

Später verwandte Lindner seine ganze arbeitskraft mit ungeheurem fleiß auf das Englische und trat mit studien aus der frühneuenglischen zeit an die öffentlichkeit. Dahin gehören außer zahlreichen kleineren aufsätzen und anzeigen in den verschiedensten zeitschriften folgende werke: *Henry Fieldings dramatische Werke.* Literarische studie. Leipzig u. Dresden 1895, Koch, 185 ss. —

Ausgaben von Fieldings *Tom Thumb*. Mit einleitung. (Berlin 1899, Felber, VIII u. 111 ss.), und von George Villiers, Second Duke of Buckingham, *The Rehearsal*. Mit einleitung. (Heidelberg 1904, Winter, IV u. 111 ss.). Diese drei veröffentlichungen zeugen von großem fleiß und äußerster sorgfalt.

Lindner hat zuerst in ausführlicher darstellung auf Henry Fieldings bedeutung als dramatiker hingewiesen, während man bis dahin in der literatur immer nur seine bedeutung als romanschriftsteller hervorgehoben hatte. Er gibt im ersten teil die analyse der einzelnen stücke, im zweiten die untersuchung über die wechselwirkung zwischen dem drama und dem roman, sowie über die quellen. Er weist hier nach, daß gerade der umstand, daß Fielding den stoff für die meisten seiner stücke aus sich selbst und aus dem menschlichen leben direkt geschöpft hat, ihnen einen besonderen reiz verleiht, und er sich dadurch über die anderen dramatiker seiner zeit erhebt. Aber auch in den lustspielen, die er aus dem Französischen entlehnt hat, in den übersetzungen Molièrescher stücke, offenbart sich seine originalität.

Die kritischen ausgaben von Fieldings *Tom Thumb* und Georg Villiers' *The Rehearsal*, die auf gründlichen studien beruhen, haben denn auch viel anklang gefunden. Sie legen das größte gewicht auf einen korrekten text und sind in erster linie für den gebrauch auf universitäten bestimmt.

In seinen kollegien las Lindner über alle perioden des Französischen und Englischen, so über *Aucassin et Nicolete, Li dis dou vrai aniel*, das *Rolandslied* u. a., den *Beowulf*, Cynewulfs *Elene*. die *Tale of Gamelyn*, über Shakespearesche stücke, mit vorliebe über Chaucer. Zahlreiche dissertationen, die unter seiner aufsicht in dem von ihm geleiteten englischen seminar entstanden, beweisen, wie überaus anregend Lindner auf seine hörer wirkte, die auf seinen rat vielfach nach London reisten und die reichen schätze des British Museum für ihre arbeiten benutzten. An erster stelle seien hier die vielen studien über bearbeitungen Shakespearescher und Molièrescher stücke in England und Frankreich aus dem 17. und 18. jahrhundert erwähnt, deren ergebnisse ich zum teil in der programmabhandlung *Shakespeare in der englischen literatur des 17. und 18. jahrhunderts* (Doberan 1902) zusammengefaßt habe. Hinzukommen mehrere dissertationen aus der altenglischen und neuenglischen zeit. Manche werden den fachgenossen durch meine anzeigen im »Literaturblatt für germanische und romanische

philologie« und in den »Englischen studien« bekannt geworden sein.

Das ist in kürze der inhalt einer ungefähr vierzigjährigen unermüdlichen tätigkeit eines deutschen gelehrten. Wie viel Lindners und seiner schüler arbeiten zum weiterbau unserer doch verhältnismäßig jungen wissenschaft beigetragen haben, was in ihnen von bleibendem werte ist, das mögen spätere generationen entscheiden.

Doberan i. Meckl., November 1917. O. Glöde.

BERICHTIGUNGEN.

S. 164 z. 1 v. u.: l. *gōđō* (st. *gōđa*). — S. 164 anm. 3: l. *Odalmannus* (st. *Odalmaunus*). — S. 166 z. 1 v. u.: l. *Al(f)gautr.* — S. 171 z. 3 v. u.: l. *Eorcongote.* — S. 172 z. 2 v. o.: l. *Eorcongote.* — S. 173 anm. z. 1 v. o.: l. *Aigur* (st. *Aigui*). — S. 176 z. 1 v. o.: l. *þurferđ* (st. *þurfuđ*). — S. 177 z. 17 v. u.: l. *-d* > *t* (st. *-d* < *t*).

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Literaturgeschichte.

1. Ilse Marcard, *Das epithalamium in der englischen literatur.* Freiburger dissert.
2. Erika freiin v. Siebold, *Synästhesien in der englischen dichtung des 19. jahrhunderts.* Heidelberger dissert.
3. Dr. Hans Prösler, *Walter Pater und sein verhältnis zur deutschen literatur.* Freiburger dissert. [Inzwischen erschienen.]

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der privatdozent der englischen philologie an der universität Bonn, professor dr. Rudolf Imelmann, erhielt einen ruf als außerordentlicher professor nach Rostock auf den lehrstuhl des verstorbenen professors Felix Lindner. Er wird diesem ruf zum 1. April 1918 folge leisten.

Der kriegsgefangene österreichische offizier dr. Roman Dyboski, professor der Jagellonischen universität Krakau, wurde im September strafweise nach Krasnaja Rjeczka bei Wladiwostok verschickt, weil er sich an die polnischen hilfskomitees zu Moskau und Petersburg mit einem gesuch um milderung des loses einiger seiner studenten gewandt hatte, die in Transbaikalien gefangen gehalten werden. Nun ist ihm dasselbe los zuteil geworden.







